



- ★ أسمهان : صوت أميرة
- ★ قصص بالعامية لمصطفى مشرفة
- ★ فريد شوقي : مضي قطار العمر
- ★ جوركي ونقد الواقعية الاشتراكية
- ★ جمال البنا : مفكر نبذه الإخوان
- ★ أهداف سويف : لايفارقني الرقيب الداخلي

سبتمبر

١٩٩٨

أدب ونقد

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

العدد

10V

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد / سبتمبر ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفى واكد

رئيس التحرير:

غريدة النقاش

مدير التحرير:

جللي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أعلان / صلاح السروي / طلعت الشايب /

غادة نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد الحمن طه بدر / محمد رومي

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف : للفنان / عدلى رزق الله

أعمال الصحف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
ه الأهالي - القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧ / ٥٧٩١٦٢٧ / ٥٧٩١٦٢٨ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للغرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

المحتويات

- * أول الكتابة / المحررة / ٥
- فى ذكرى مكسيم جوركى / إعداد : أشرف الصباغ / ٩
- الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى / انطوان شلحت / ١٨
- رواية «حيدر حيدر» شمس الحرية فى ظلام العالم / نقد/ نضال حسانة / ٢٩
- أسهمان: صوت أميرة / المصوراتى : غادة نبيل / ٣٣
- الشعر والتصوف / رسالة/ محمد سعد شحاتة / ٤٣
- الميهي يغازل الشباك بالستات / غادة عبدالنعم / ٤٨
- * دفاتر النهضة: قرن من التنوير.. كيف انتهى / د. سعيد توفيق / ٥١
- رحيل الفتوة، فريد شوقي: الملك / كمال رمزي / ٦١
- الإنتاج المشترك ودرب التبانة / ك.ر. / ٧١
- * الديوان الصغير: قصص بالعامية المصرية لمصطفى مشرفة / إعداد وتقديم: فؤاد مرسى / ٨١
- جمال البناء : القتل بالتجاهل / سعد القرش / ٩٧
- نزيف / قصة / إبراهيم فرغلى / ١٠٣
- الأجنحة / كتب / مصطفى عبادة / ١٠٦
- حوار مع أهداف سريوف / مجدى حسنين / ١١٢
- لا تهلك أسمى / شعر / عبدالمقصود عبدالكريم / ١٢١
- اغتراب الحلم فى «اهبطوا مصر» لمحمد العمري / نقد/ وائل فاروق / ١٢٤
- أضغاث / قصة / محمد عبدالنبي / ١٣١
- شهادة وفاة / قصة / وفاء حسن / ١٣٣
- تواصل / التحرير / ١٣٦
- قاموس المصطلح النقدي / د.كاميليا صبحى / ١٤٤
- أصوات القصص فى «جسد آخر وحيد» / نقد / د. مصطفى الضبع / ١٥٠
- قصائد قصيرة / شعر / نبيل خلف / ١٥٥
- هذا ما حدث / قصة / أحمد عبدالعال / ١٥٩
- * كلام مثقفين / كثرة الطرايبش ووفرة الكوسة / صلاح عيسى / ١٦٠

أول الكتابة

هل يمكن أن تنشأ جماليات بمعزل تام عن الواقع الاجتماعي؟ يبقى هذا السؤال حالا وجوهريا في زمننا وفي ظل التحولات العاصفة التي يشهدها.

وهكذا نعود مرة أخرى إلى موضوع الواقعية الاشتراكية في قراءة لتطور المفهوم وما لحقه من تشوهات وأفاق تطوره يقدمها لنا الناقد الفلسطيني «أنطون شلعت» الذي يعيش في إسرائيل، مستخلصا أن «الأديب بدون الحرية يموت». .. فحين قصعت السياسات الرسمية في الاتحاد السوفيتي السابق حرية الأدباء والمفكرين، تجعد العنصر الجمالي الغنى في مفهوم الواقعية، وبرز الشعاري والسياسي الضحل ليهمش أعمالا إبداعية كبرى ويدمر القيم الفنية الأخرى، بالرغم من أن مبدعيها كانوا ينتمون إلى التيار الواقعي الاشتراكي بمعناه الواسع دون أن ينتموا لتلك التعريفات التي «لوحث بهراوة الشرطي».

وفي رسالته من «موسكو» يقدم لنا «أشرف الصباغ» قراءة واسعة للكيفية التي يستعيد بها الروس الآن كتابتهم العبقري «مكسيم جوركي» بعد أن أهالوا عليه التراب. وهم لا يستعيدونه في الإطار القديم لما أسماه النقاد والمفكرون الأحرار بـ«النصوص المقدسة» التي كانت الواقعية الاشتراكية المدرسية المدموعة يختم الحزب والدولة قد فرضتها، لكنها استعادة لجوركي تقاوم وتصطدم بتلك النزعات العدمية والقوضوية التي ترفض كل مبدأ أو قيمة أو منظور إبداعي إنساني وتدعو إلى التحلل من أي أسس نظرية «جماليات» للعملية الإبداعية، وتؤدي عمليا إلى تفتيت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهام كبيرة ضمن طقوس تتجنب الجذور وتقع في الهوامش، وتلتقي في ذلك مع بعض التيارات ما بعد الحداثية المفرقة في التشظى عميقة الوشائج بالنزعات العدمية والقدرة اللامبالية التي تنفي قدرة الإنسان الفاعل على الاختيار والرفض والتمرد ومن ثم الإسهام في تغيير الواقع إلى الأفضل بفعاليتها.

ولا بد أن تؤدي مثل هذه العملية - حيث لا يرتبط الجزء - بكل - إلى تغييب الطابع الاجتماعي للشخصية الإنسانية المخلوقة فنيا بما يدفع بها للاغتراب والغوص في برودة الأشياء، بل وتعلو من شأن النزوع الميتافيزيقي المجاني الذي يقطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء في ذلك الواقع الذي ينشأ منه الخيال، أو ذلك الذي يتطلع إليه، مع أن جماليات الواقعية، والواقعية الاشتراكية كما أثبت كل عمل «جوركي» الذي تستعبد روسيا كما لو أنها تستعيد روحها المضیعة بعد الهوان الذي ألحقته بنفسها، هذه الواقعية لا تستغلق على الاغتناء والتطور والتجدد مع معطيات كل واقع بعينه، كما أنها ترفض الاختزال بالاتجاه الدوجمائي الإداري الضحل الذي جعل منها نظرية رسمية، «لقد كان جوركي ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة معا».

إن الأدب الواقعي الاشتراكي العظيم يظل حيا على مدار الزمن، بينما تندثر وقوت الأعمال السطحية ضيقة الأفق التي أنتجها الحرف أو الروح الوصلية، وهو درس مركب للطغاة وللقوضيين في أن واحد يستلهمه نقديا كل مبدع أصيل.

ولعل اختيارنا للديوان الصغير الذى أعده لنا القاص «قزاد مرسى» من مجموعة قصص كتبها بالعامية المصرية الدكتور مصطفى مشرفة أستاذ الأدب وصاحب النص الفريد فى تاريخ الأدب العربى، وهو روايته «بالعامية أيضا - «قنطرة الذى كفر» التى نشرها كتاب «أدب ونقد» فى طبعة ثانية قبل سنوات، لعل هذا الاختيار أن يصب كمنادج إبداعية فى قضية العدد عن الواقعية الاشتراكية، فقد كان «مشرفة» مهموما بالوصول إلى أوسع قاعدة من القراء، وهو يصوغ همومها بلغتها فى قالب فنى ساحر ببساطته، إذ يعيد تركيب الواقع بلغة الناس، اليومية العفوية فى مفرداتها القوية وصورها الواضحة ويلاغتها وشعريتها، ويغوص فى أعماق الروح الشعبية الأصلية التى طبعها كل من الثقافة الدينية بطابع قدرى غيبي والحواديت الشعبية بخيالها الجامع الذى لا تحده حدود، والذى يجتاز بقرته صرامة الحواجز والمحرمات ويخلق قيما جديدة تتأسس على الحرية والمجاز.

ولو كانت رواية «قنطرة الذى كفر» قد حظيت فى حينها بالاهتمام النقدي والإعلامى الواجب ولم تحاصرها النزعات المحافظة الطاغية لربما لعبت دورا كبيرا فى تغيير وجه ومسار الكتابة الواقعية فى مصر، وتشجيع أجيال من المبدعين على ابتكار لغة كان «توفيق الحكيم» قد ساهم فى مسرحته «الصفقة» باللغة الثالثة، وبالنسبة فإن مصطفى مشرفة هو شقيق عالم الرياضيات د. على مصطفى مشرفة الذى تحمل ذكره المائة هذا العام.

أما التجربة الروائية المهمة التى سارت على درب «مشرفة»، فهي رواية «فكرى الخولى» و«الرحلة»، التى قدمت واقع عمال الغزل والنسيج القادمين من ريف المحلة بأسلوب صادق وبلغع وديمقراطى، لأنه يعطي حق الكلام للذين نادرا ما كانوا أبطالاً فى الأدب، وقد سبق أن قدمت «أدب ونقد» ملفا عنها. ومع ذلك فإن الكتابة بالعامية المصرية أو بعامية أى بلد عربى آخر ليست خالية من المشكلات الجديدة، ففي رسالته لنا من باريس عن مهرجان السينما العربية الذى ينظمه «معهد العالم العربى» كل عامين، يكتب الناقد «كمال رمزي» أن حوار بعض الأفلام جرى «بلهجات مسرفة فى محلتيها مما جعل متابعتها أمرا بالغ الصعوبة حتى أن متابعة الفيلم من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط أسهل من متابعة لهجة الأبطال...». وهى مسألة تحتاج إلى بحث جدى خاصة أننا دعاة وحدة عربية أحد أسسها وحدة اللغة والثقافة.

ولا غفك إلا أن نشعر مع «كمال رمزي» بالحسرة لأن بلدا عربيا واحدا لم يفكر فى تنظيم مهرجان للسينما العربية على كثرة عدد المهرجانات فى كل البلدان، ورغم الخطاب السائد المكرر عن ضرورة إحياء التضامن العربى والتنسيق، كما أن ملاحظته عن تواضع إبداعنا السينمائى ودعوته لدراسة خاصة للموضوع تجعلنا نتمسك: أليس الأجدى من تحويل حياتنا الثقافية إلى لهات متواصل وراء المهرجانات رصد ولو جزء من ميزانياتها الطائلة لتطوير الإنتاج السينمائى الذى يحتضر فى مصر؟ بل وربما الوصول إلى إنتاج مشترك كثيف بين البلدان العربية وبعضها البعض، إذ وجد الناقد أن غالبية الأفلام هى إنتاج مشترك بين بلد عربى وآخر غير عربى، دون «غلطة» واحدة.

وتشير هذه الرسالة الغنية عن المهرجان قضية محورية فى الثقافة العربية المعاصرة وهى قضية التمويل الأجنبى وشروط التمويل خاصة إذا كان هذا التمويل إسرائيلييا يدعم قبيلا لعربى يعيش فى

إسرائيل، وكانت قضية مشابهة قد ثارت قبل وفاة الكاتب العربى الفلسطينى «إميل حبيبي» بسنوات قليلة، حين قيل صاحب «المتشائل» جائزة من الدولة العبرية ومنح قيمتها للهلل الأحمر الفلسطينى واتقسم رأى العام الثقافى والسياسى بين مؤيد ومعارض، ورأى المؤيدون أن من حق «إميل حبيبي» كمواطن إسرائيلى أن يحصل على الجائزة، ومن حق القومية الثانية فى إسرائيل أن تعترف الدولة بتميز أديها. ورأى المعارضون أن «حبيبي» هو مواطن فلسطينى اغتصب الإسرائيليون وطنه وأقاموا على جزء منه دولة عنصرية تمارس التمييز ضد الفلسطينيين، ما هذه الجائزة إلا القناع المصنوع جيدا للتمويه على عملية التمييز تلك، كذلك فإن إسرائيل لم تكتف بما اغتصبته من الأرض لتقيم عليه دولتها، بل احتلت ما تبقى من فلسطين مع أراضى ثلاث دول عربية.

المهم يبين لنا «كمال رمزى» أن التمييز الإسرائيلى أثر تأثيرا قويا على رسالة الفيلم فبهت الاحتلال، وليس السجالات الدائر الآن إلا تعبيراً عن حالة الترهل والبليلة التى أصابتنا على مدى عشرين عاما هى عمر اتفاقيات كامب دافيد، التى جعلت الاعتراف بإسرائيل أمراً واقعاً، وولدت «كامب دافيد» واتفاقية الصلح بين حكومتى مصر وإسرائيل سلسلة من التنازلات من «أوسلو» إلى وادى عربة، وهى تنازلات قدمها العرب دون أن يحصلوا على الحد الأدنى من حقوقهم المشروعة، وبالمناصفة ففى هذا الشهر تكون قد مضت عشرين عاماً على «كامب دافيد» وخمسة أعوام على «أوسلو» ونحن نجنى كل يوم حصادهما المر دون أفق للخروج الصحى من نفق الاستعلاء والاستيطان الإسرائيلى والعجز العربى المشين ونحن مدعوون جميعاً للتفكير والعمل لحلق مثل هذا الأفق.

فى مقاله عن قرن من التنوير كيف انتهى؟ والذي يواصل إثارة أسئلة النهضة التى فتننا دفاتها يقرر الدكتور «سعيد توفيق» أن «لبننا الحالكة لا يزال قائماً منذ سبعة قرون»، ويقدم مجموعة من الأطروحات التى تحتاج لفحص ونقاش طويل من قبيل أن التيار العلمانى يسقط من حسابه قضية الهوية، ففى ظنى أن قطاعاً رئيسياً على الأقل من هذا التيار معنى غائبة بقضية الهوية، لكنه يرى فيها - وعلى العكس من التيار الدينى بكل ظلاله - سيروية وليس معطى ثابتاً وجد مرة واحدة فى الدين واكتمل، كما أنه - أى التيار العلمانى - لا يتخذ موقفاً معادياً من الدين حينما يضع نفسه فى خصومة معه باسم العلم، وهكذا نجد أنفسنا فى صراع مفتعل بين العلم والدين، وبالنسبة بين العلمانية والدين كما يقول الدكتور «سعيد»، وهو قول جانبه الصواب لسبب بسيط، هو أن العلمانية المصرية والعربية لم تختلق خصومة بين العلم والدين، بل دعت للفصل بينهما بصراحة، كما أن المطابقة بين العلمانية والإلحاد والإفحاح الشديد على اقترانها ليس إلا عملاً دعائياً منظماً تروج له الجساعات الدينية بكل فصائلها فى إطار سعيها لتفى الآخر العلمانى وعزله عزلاً كاملاً عن الجماهير الشعبية لتنفرد هى بها يدعى أن العلمانى ملحد وينكر الدين وهو من ثم خارج على الإجماع، كما أن سلطة الاستبداد تفعل الشيء نفسه عند الضرورة لعزل خصومها.

والعلمانية تدعو إلى فصل الدين عن السياسة لا عن الحياة، وترى أن هناك مساحة واسعة من الفكر الإسلامى المستنير تلتقى مع هذا الهدف، وقد جرى إجهاض كل المحاولات الفكرية الجريئة لعلمنة الإسلام قام بها أصحاب المصالح من المحافظين والرجعيين سدة الاستبداد الذين صادروا كتب طه حسين وحاكموه وحاكموا الشيخ على عبدالرازق وقتلوا «فرج فودة» وطردهوا نصر حامد أبو زيد

من وطنه، هو الذى بحث بعمق فى التأويل العلمى الموضوعى للدين ولم يدع أى منهم للإلحاد ولا كان هذا موضوعه.

ولعل نقطة الضعف الرئيسية فى مقالة الدكتور سعيد تكمن فى العزل الكامل للمستوى الفكرى الذى هو موضوعه عن الصراع الاجتماعى -الاقتصادى وتحليلاته المختلفة، وهو الصراع الذى أثر تأثيراً بالغاً فى المعركة الفكرية التى مازالت دائرة حتى الآن حول فصل الدين عن السياسة، وحيث اكتسب العلمانية أرضاً جديدة شبراً بشبر فى ظل مناخ معاد وموتور ليس ضد العلمانية كبناء فكرى فحسب، وإنما أساساً ضد تحليلاتها على صعيد الحريات العامة من تعددية وحرية فى الفكر والاقتصاد والتنظيم، وأهم من هذا وذلك حق الانتقاد الجذرى. ونحن ندعو بل ونخطط لمواصلة الاشتغال على دفاقر النهضة من كل زواياها حتى لا يفوتنا الحقيقى لسبب أو آخر.

وقدم لنا الروائى والناقد الصديق «سعد القرش» قراءة فى فكر «جمال البنا» الفكر الإسلامى المستقل، الذى تعاديه جماعة الإخوان، وقد أتاحت له ثقافته الواسعة أن يرى أن الاختلاف ضرورة إنسانية، وهذه قضية مركزية فى فكر الغالبية العظمى من الجماعات الإسلامية، إذ أنها ترى أن من يختلف معها كافر وخارج على الجماعة ولا بد من معاقبته، دعا «جمال البنا» إلى احترام حرية الفكر، وحتى حرية الفكر والارتداد عن الإسلام، تلك الحريات التى أقهرها القرآن الكريم ودافع عنها دون أن يشير إلى أية عقوبة دنيرة على من يمارسها...». ويؤكد البنا أن قضية الردة صناعة فقهية شأنها شأن فكرة الاستتابة التى ليست إلا إرهاباً فكرياً وإذلالاً نفسياً.

واعتقد البنا بشجاعة استخدام السعودية لفوائض النفط الهائلة التى جنتها بعد حرب أكتوبر فى إنشاء بعض الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامى «وجوهراً ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الوهابى الذى يدور حول طقوسيات لا قيمة لها...». وقد جاءت السعودية لتضيق من آفاق الفكر الإسلامى ولتجنيه على النقل دون إعمال العقل...». «جمال البنا» مفكر مظلوم يستحق إنتاجه الغزير دراسة وإقية وهو ما نعد به.

وقد رحل عن عالمنا قبل أسابيع عالم إسلامى جليل مستنير هو الدكتور «سيد رزق الطويل»، الذى تعاملت معه «أدب ونقد» فكتب لها وسألته فى تحقيقاتها حول مصادرة الكتب باسم الدين فكان مثالا للتسامح داعية للحوار والمجادلة بالحسنى، ونعدكم أن نكتب عنه كتابة مستفيضة فى عدد قادم بحمد الله.

ويحظى النقد التطبيقى الجدى فى هذا العدد بمساحة كبيرة وتنوع فى المدارس من نقد مضمونى يسمى وراء المدلول ويستخلصه ببراعة فى قراءتين لكل من «وائل فاروق» و«نضال حمارة»، حيث يتجلى الاقتراب فى رواية «عبد السلام العمري» «اهبطوا مصر» فى صورة أبعد ما تكون عن غربة الإنسان الفرد لأنها غربة الأمة ودورها وطموحاتها، وهو ما يسميه «وائل» باغتراب الدور الاجتماعى والتاريخى الذى يدمره الفساد والتشوه، ويتحمل الوطن كله مسئولية الفساد والتشوه.

وفى روايته الجديدة «شموس العجور» يقدم الكاتب السورى «حيدر حيدر» رؤية تنسج من الخاص والعام خيوطها المتشابكة كما تقول نضال، حيث تتكون عائلة جديدة حرة ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية، تدمرها السلطة العسكرية الأحادية الاستبدادية، وفى ظل الأزمة الحائقة يلجأ البعض

إلى الخرافة أو الميتافيزيقا، والبعض الآخر يحن إلى الأيام الخوالي، أيام الزهو الشورى، ويعيش فى تعاسة اليأس من الموروث والإحباط من المكتسب. وفجر «ماجد زهوان» الفلسطينى نفسه داخل السفارة الإسرائيلية فى «تيقوسيا» فى الذكرى الثانية عشرة لاعتقال المناضل الفلسطينى «ماجد أبوشرار» تاركا وصيته لـ «رواية» الحبيبة والرمز «وحده الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كوني قوية وشامخة ياراوية..».

أما الدكتور «مصطفى الضيع» فيبحث بجد عن الدال فى مجموعة «رانيا خلّال» الأولى «جسد آخر وحيد» حيث يرى أن كل صوت نسانى يتماشى مع صوت شهزاد بدرجة أو بأخرى ليكون السرد شكلا من أشكال حماية الذات لنفسها ضد المجهول، ويتعدى الجسد فى المجموعة كونه موضوعا سرديا ليصبح تقنية داخلية فى نسيج النص المنتج لدلالاته ورموزه، تشكل رانيا صوتا فريدا بين جيلها يستحق أن نسمعه.

وتدفع إلينا المطابع بعشرات من النصوص الجيدة التى تستحق التوقف والدراسة، تحتاج متابعتها إلى عدة مجلات، ومن جانبنا سوف نحاول من الآن فصاعدا أن نبقى على مساحة النقد التطبيقي ساعين بقدر الإمكان لمتابعة هذا الجديد المبشر.

حين نشرنا ملف إبداعات الشباب فى شبرا الخيمة قبل شهر، سقطت مناقشة جميلة لـ «محمد عبدالنبي» وهو ما يسترو المجموعة ومنظم لقاءاتها، وها نحن ننشر «أضغاث» فى هذا العدد ونعتذر عن التأخير محتفين بروح التمرد والتوق للحرية التى تشيع بها القصة، فائرة على مؤسسات القمع الروحى، مثل بطلبيها المراهقين الحاملين نتمنى أن نظير «وقد نبتت لنا أجنحة خضراء. كيمام أو ملائكة.. وحلقنا فوق المعهد والبيت وكل شىء»، وضحكنا لهم وعليهم من السحب وقرأنا الربع بلا عجلة وبلا شيخ فلم أجّر ممنون».

بعد مناقشة مستفيضة فى مجلس التحرير استحدثنا هذا الباب الذى نتمنى أن تعجود فيه مادة غنية تتعامل مع الشخصيات والظواهر المألوفة من منظور مختلف ونبدأ «المصراواتى» بتلك القطعة الفنية التى كتبها لنا الزميلة «غادة نبيل» عن «أسهان»، فعلى كثرة ما كتب عنها تبقى هناك مناطق لم يكتشفها أحد، سواء فى تكوين شخصيتها ودوافعها وإمكانات صوتها الفريد، وإن كنا سوف نشعر ببعض القلق إزاء الأعداء التى التمسكتها «غادة» الفارقة. مثل كثيرين. فى حب «أسهان» لعمل الأخيرة مع المخابرات البريطانية التى قيل إنها رتبت مقتلها الفاجع.

هذا الباب الجديد هو اختبار لنا ولكم.. اختبار لمعارفنا وقدراتنا ومحبتنا، وإذ نتنظر آراءكم ومقترحاتكم حوله لأنه اختبار لنظرتكم للمجلة وصورتها لديكم ولتوقعاتكم منها. وسوف نحفظ بفجائتنا لأعداد قادمة.. ساعين لرضاكم أو نقذكم وإضافاتكم قبل كل شىء.

د في ذكرى مكسيم جوركي:

دراسة

طائر النوء ما زال يُحلق

إعداد: أشرف الصباغ

عندما يبدأ الحديث عن جوركي يشعر الإنسان بخصّة شديدة، هذا إذا كان الحديث يدور مع الأصدقاء - الرفاق - الذين صاروا قليلين جدا لطروف كثيرة! أما إذا دار الحديث مع غير الأصدقاء، فالصراخ أو الصمت هو الملاذ الوحيد - الممكن - كي لا ينتحدر الإنسان، وحتى لا تقع في دائرة الانفعال اللينة التي تثير - للأسف الضحك وريما السخرية - عند الكشيسيرين في زمننا الحالي، فإن «ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف» الذي أخذ اسم أبيه «مكسيم» ثم اختار لقباً آخر هو «جوركي»، أي المر، صنع لنفسه اسماً جديداً هو «مكسيم جوركي». وعن ذلك تحدثنا كتب الأكاديمي ميلخيسور دي فوجوي في كتابه «مكسيم جوركي... شخصيته وأعماله» الذي صدر عام ١٩٠٣،

ويتأكد لا يقبل الشك: «اسمه الحقيقي هو ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف، ذلك الاسم الذي ولد مينا سوف يظل على الدوام في القوائم الكنسية فقط. فروسيا لاتعرف محبوبها الشاب إلا باسمه الذي اختاره: مكسيم جوركي.

ولد مكسيم جوركي في ٢٨ مارس ١٨٦٨، وبعد أربعة وعشرين عاماً ونصف العام من ولادته ظهر اسمه لأول مرة في الصحف، في ١٢ سبتمبر ١٨٩٢ على قصته الأولى «ماكارا تشوذا» بصحيفة إقليمية تسمى «القوقاز». فماذا تبقى لدينا من جوركي بعد مرور مائة وثلاثين عاماً على ميلاده؟ ماذا تبقى من أناشيده الإنسانية، ومسراراته، وغنائياته التي لم تتوجه أبداً إلى القابعين على «الكراس»، وإنما كانت على الدوام تنتشر بين الأطفال، بين الناس، وفي الجامعات، تأخذ مكانها إلى جسانب المورووث الروحي - الشعبي عن الفلاحين والعُمّال والبسطاء؟ وفي قلوب الأمهات.. وبالذات الأمهات.

لقد كان مكسيم جوركي هو الكاتب الروسي الوحيد - على الإطلاق، إذا جاز التعبير في هذه الحالة - الذي أجمع الكل بلا استثناء، على التضحية به ككبش فدا - بمجرد قيام «البيروسترويك»، حيث هبت موجة هجوم جبارة

وكاسحة ومسمومة خلال الأعوام التي تلت «البيروستروكا» عملت على تشويه جوركي ووصفه بالانحطاط والصعلكة والانتهازية، هذا على المستوى الشخصي. أما أعماله الفنية فقد وصفت في إطار هذه الحملة - المدبرة - الموجهة بأنها كانت أدبا رخيصا ودعائيا، بل وليست في الأصل أدبا وإنما مجموعة من الشعارات السياسية المنافقة. وعندما انهار الاتحاد السوفيتي وقامت روسيا الاتحادية، بدا هذا الجوركي، وكأنه لم يكن أبدا، بل ولم يولد في الأصل. تجاهلته الأوساط الثقافية بمختلف توجهاتها، وكذلك وسائل الإعلام والنقاد والباحثون، حتى تلاذت أذارا له ظهورهم على طريقة يهوذا وأمثاله.

وظل مكسيم جوركي منذ بداية التسعينيات حتى عام ١٩٩٦ مهملًا ومقبونًا مع سبق الإصرار والترصد، إلى أن استيقظت جماهير المسرح الموسكوفي في الموسم المسرحي لعام ١٩٩٧/٩٦ على أربع مسرحيات دفعة واحدة لجوركي يجري عرضها على خشبات مسارح موسكو فقط: «الآخرين» و«الهمج» و«الأعداء» و«مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحه». حتى ذلك الحين ومنذ عام ١٩٨٥ تقريبا بدأت كتب جوركي تختفي تدريجيا من المكتبات، وهي الأعمال التي ترجمت إلى كل اللغات، بل وعرضت مسرحياته على خشبات مسارح عديدة في القارات الست، وكان من الممكن لأي قارئ في العالم أن يحصل على مؤلفات جوركي بلغته من أية مكتبة في الاتحاد السوفيتي أو من بلاده.

في ذلك الحين كتب أحد النقاد الأمريكيين المحبين للمسرح الروسي: «الغريب أن المسرح الروسي يعود مرة أخرى إلى جوركي. إن ذلك لا يعنى إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتحلفوا بعد». في حين كتبت الناقدة المسرحية «نتاليا ستاروسيلسكايا» تعليقا على هذه الظاهرة: «يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كامطة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «هيج» و«برجوازيون» صفار «ضيق الأفق»، و«أعداء» و«مستمولون أيضا». (انظر مجلة «أدب ونقد، العدد ١٢٥، يناير ١٩٩٦، ص ١٨٧-١٩١).

بعد ذلك الموسم المسرحي أسدلوا الستار على مكسيم جوركي. تجاهلوه تماما، أو راحوا يشوهونه على المستويين الشخصي والإبداعي. وفي صمت يشبه الحنّاء إلا من بعض السموم الناقعة مر ٢٨ مارس بهدوء شديد، ونسى الجميع أن جوركي - الكاتب الروسي «القنح» - هو الذي كان وما زال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وكما يفعل التاجر حين يفلس، راح الجميع يبعثون في الدفاتر القديمة، واتضح أن ليف تولستوى كان معطوها وسليل مجانيين، ويأنه لم يكن هو الذى يكتب نهايات أعماله. وبأن ديستوفيسكى ملثات عقليا ومعداى لما يسمى «السامية»، وتشيع خوف مريض جنسيا. ومناهض لـ«السامية». ثم يصلون سريعا إلى النتائج «العظيمة» تماما بأن الأدب الروسى قد انتهى على يد بوشكين، وأن بوشكين بالذات هو الذى قضى عليه. وما الثقافة الروسية إلا محض افتراء ووهم، مثل جوجول ذلك الدمية الكبيرة التى أُنْجِيت العديد من الدمى الأصغر منها. وبدون شك تكون النتيجة: الروح الروسية روح مازوخية تعشق تعذيب ذاتها، سكونية جعلت الروس فى عمومهم كسالى وتناقلة.

هذا جزء مما يقال حاليا بناء على التقليب فى الدفاتر القديمة، وربما غير الموجودة من أساسه، وذلك

بعد أن أصبحت قنوات التليفزيون الروسى مملوكة لطواغيت المال المرتبطين برأس المال العالمى وإسرائيل وبالحركة الصهيونية العالمية وباللوى الصهيونى فى روسيا، وبعد أن صار المحسن العالمى الكبير جورج سورس هو الأب الروحى للثقافة الروسية، والعلوم الروسية، والشعب الروسى، حتى أنه فى الفترة الأخيرة أعلن عن قراره بإنشاء «صندوق يوشكين»!

لكن مع الفشل الذريع جزئيا - على الأقل حتى الآن - لتلك الهجمة المغولية، وقشل تلك الآلات الجبارة مجتمعة فى نفس الثقافة الروسية بداية من يوشكين، وإحباط محاولاتها فى تأجيج نار العداء بين الكتاب الروس المعاصرين وأجدادهم القدماء فى القرنين الثامن والتاسع عشر، بدأت الحملة تتجه بشراسة إلى «جوركى» مركزة على عدة عوامل منها:

- ١ - عداء القوميين الروس للثورة أكتوبر ١٩١٧.
- ٢ - عداء القوميين الروس المتطرفين لكل ما يمت للثورة بصلة.
- ٣ - عداء اليهود الروس للثورة وللقوميين الروس المتطرفين.
- ٤ - عداء المعارضة الروحية الأرثوذكسية للجميع باستثناء بعض نقاط الالتقاء مع القوميين.
- ٥ - انهيار الاتحاد السوفيتى وسيطرة أمريكا والغرب ليس فقط على روسيا وإنما على العالم كله.
- ٦ - حالة التردى المسيطرة على كافة قطاعات المجتمع، اقتصاديا واجتماعيا وفكريا، وفى وعى الناس بالدرجة الأولى.

هناك عوامل كثيرة فى حاجة ليس فقط إلى مقالات منفردة تخص كل عامل على حدة، وإنما إلى كتب ضخمة تتناول هذه العوامل بالتفصيل. لكن الغريب فى أمر تلك الحملة الشعواء التى يقودها اللوى الصهيونى مع الروس الجدد فى روسيا، أنهم يتجاهلون تماما موقف جوركى من المشاكل التى حدثت بين الروس واليهود فى روسيا فى مطلع هذا القرن، ووقوف جوركى ضد محاولات الاعتداء على اليهود الروس. إنهم لا يتذكرون إلا أن جوركى كان يساند ثورة ١٩١٧م، ويصفونه بمغنى الثورة ومنتشدها الأعظم، ويصفونه - نتيجة لذلك - بالنفاق والانتهازية فى علاقته بستاين بعد عودته من إيطاليا إلى الاتحاد السوفيتى. وإذا حدث وتذكروا موقفه من اليهود الروس، فهم يربطونه مباشرة بالسياسة الستالينية فى محاولة لخلط الأمور متجاهلين أن موقف جوركى من اليهود الروس كان قبل قيام الثورة بأكثر من خمسة عشر عاما، وقبل مجىء ستالين إلى السلطة بأكثر من عشرين عاما.

الأغرب من ذلك أنهم يخفون تماما أن ثورة ١٩١٧م تحديدا هى التى منحت اليهود الروس كل حقوقهم، وسأوت بينهم وبين كافة المواطنين الروس، وبفضل هذه الثورة تولى اليهود أعلى المناصب فى الدولة السوفيتية على الرغم من ضآلة نسبتهم ليس فقط إلى نسبة أعداد الروس، وإنما بالنسبة إلى القوميات الأخرى. بل نسوا أن موقف جوركى - وربما هذا ما يفضيهم - كان نابعا فى الأساس من كونه مواطن روسى يطالب بحقوق جميع المواطنين الروس من كل القوميات، ويدافع عن كل الأقليات الروسية، بصرف النظر عن الاختلاف الدينى والقومى والاثنى.

ونسوا أن مبادئ تلك الثورة هى التى ألغت القوارق بين القوميات، وأن هذه الثورة ضمت فى صفوف قادتها العديد من اليهود الروس، بل كانوا هم بالتحديد أغلب قادة ثورة ١٩١٧م (انظر كتاب أندريه ديكى بعنوان «اليهود فى روسيا وفى الاتحاد السوفيتى». مقالات تاريخية، نوفوسيبيرسك،

١٩٩٤م، بالروسية). لكنهم لا يتذكرون في هذا الإطار لا الروس ولا القوميات الأخرى، وإذا ما طال الحديث أياً من قادة الثورة اليهود، تظهر على الفور النزعة التبريرية اليهودية - الصهيونية، بأنهم - قادة الثورة من اليهود الروس - كانوا مجبرين على مسايمة الثورة. مع العلم - مرة أخرى - أن هذه الثورة، وهؤلاء القادة (روس أو يهود على حد سواء) هم الذين حاولوا أن يمنحوا الجميع حقوقهم بصرف النظر عن الفوارق التي ذكرناها سابقاً، ومن ضمنهم اليهود بالطبع.

وبالعودة إلى «نذير العاصفة» - مكسيم جوركي - في ذكرى ميلاده المائة والثلاثين نجد أنه قد بدأ ثورته الخاصة قبل ثورة ١٩١٧م، أي أن مكسيم جوركي كان قد أصبح كاتباً عظيماً قبل الثورة البلشفية بكثير، ويقدّر ما أثر هو في الثورة، أثرت هي الأخرى فيه، وحتى الآن لا يستطيع أحد فصل الاثنين عن بعضهما البعض، لكن من الممكن بطبيعة الحال التعامل مع جوركي كأديب وفنان وكاتب له مكانته الخاصة على خارطة الأدب الكلاسيكي العالمي. فهو «نذير العاصفة» طائر النور المبشر بالثورة، ليس فقط ثورة ١٩١٧م، بل وأيضاً بالثورة في مضمونها الفلسفي والنضالي، والتي ربما سنحدث بأشكال أخرى في أساكن أخرى وفي أزمنة أخرى. وعلى رأى أولجا إحدى بطلات «الشقيقات الثلاث» لتيشخوف: «لو أننا ندرى، لو أننا ندرى!

بعد هذه المقدمة التي تبدو طويلة نسبياً، لا يسعنا إلا أن تقدم بعض ما ورد في الصحف الروسية - رغم ضآلته النسبية - عن مكسيم جوركي في ذكرى ميلاده المائة والثلاثين. وتتراوح هذه المقالات بين الحسنة والدناءة وبين الاعتراف والتعجيل والتعظيم. ولا أجد هنا دليلاً أقوى من الإحصائيات - لغة العصر. فقد كتبت الباحثة الأدبية والناقدة أولجا يوجوشينا في الملحق الخاص للـ «الجريدة المستقلة» يوم ٢٧ مارس ١٩٩٨م: «في سبتمبر عام ١٩٠٣م بدأت مؤلفات جوركي تظهر إلى النور في طبعات ضخمة:

١ - المجلد الأول - قصص - ٥٥ ألف نسخة.

٢ - المجلد الثاني - قصص - ٢٧ ألف نسخة.

٣ - المجلد الثالث - قصص - ٥٩ ألف نسخة.

٤ - المجلد الرابع - قصص - ٦٠ ألف نسخة.

٥ - المجلد الخامس - قصص - ٥٢ ألف نسخة.

٦ - مسرحية «البرجوازيون الصغار» - ٥٨ ألف نسخة.

٧ - مسرحية «في الحضيض» - ٧٥ ألف نسخة.

وتصدر في العالم سنوياً ما يزيد على ٨٠ طبعة منفردة لأعمال الكاتب.

ويبلغ عدد طبعات الأم في الاتحاد السوفيتي فقط أكثر من ٢٠٠ طبعة، ووصل عدد نسخها إلى سبعة ملايين نسخة.

يمكن التأكيد أنه لم يحظ عمل قصص طيلة تاريخ الأدب العالمي تقريباً بمثل هذا العدد الكبير من القراء كما حظي به كتاب «الأم»، ولم يؤثر كتاب آخر غيره على مصائر ملايين البشر بمثل تلك القوة والمباشرة اللتين كانتا من تربيته. يقال عادة إن رواية الأم تصور حياة الطبقة العاملة وكفاحها ضد الحكم الاستبدادي والبرجوازية وتنامي وعيها الثوري و بروز القادة والزعماء من بينها: كل هذا صحيح

بالطبع، إلا أنه معمم أكثر من اللازم. إن الرواية تصور ليس فقط الكفاح الثوري فحسب، بل أيضا كيف تجري التحولات داخل إنسان الجماهير أثناء عملية هذا الكفاح ولهبه المظهر. قبيحا ميلاد ثانيا - ميلادا روحيا. إن مبدأ التصوير في النثر، كما في الشعر، وكذلك في المسرح، لم يكن ليعتبر مقبولا فيما بعد إن لم يكن يعتمد على معارضة الإنسان المتحلل اجتماعيا بالإنسان الاجتماعي، والإنسان الآلة بالإنسان عموما. وكان جوركي أول من استثمر هذا المبدأ لتصوير كفاح الطبقة العاملة ضد النظام الرأسمالي، بينما اكتسب موضوع «بعث» الإنسان معنى فلسفيا عميقا وحيويا في ظل هذا الأمر. فإذا كان ديستوفسكي - على سبيل المثال - يخشى أن يفاقم الكفاح الثوري في نفوس الناس مشاعر العداوة ضد بعضهم البعض، فإن جوركي قد قدم العكس: حيث الكفاح الثوري وحده جذير بتطهير الإنسان من كل الأثاميات التي بداخله. وإذا كان «بعث» الإنسان بالنسبة لليف تولستوى يرسم عن طريق تكامله الذاتي الداخلي لا غير، والمربط بانقطاعه عن السياسة، بفكرة عدم مقاومة الشر، فإن بطل «الأم» تملك الحق في أن تهتف بمجرد أن تضع قدمها على طريق التضال: «لن تقتل روعي، لأنها تبعث». هناك موضوعان رئيسيان في أعمال جوركي، يكمل أحدهما الآخر، ويكشفان عن «سر الأسرار» لعالم منركاته. أحدهما موضوع «بعث» روح الإنسان، الذي يربط مصيره بمصير الشعب، بالتطور الثوري للواقع. والموضوع الثاني «اندثار الشخصية» كانتقام يصيب أولئك الذين يحاولون عزل ذاتهم عن الجماهير الشعبية. هذا الكلام للباحث الأدبي «ب. بياليك» الذي جاء كتمهيد للجزء الثالث - بالعربية - الصادر عن «دار رادوجا»، موسكو عام ١٩٨٨م.

وبخصوص علاقة أعمال جوركي بالأفكار النيتشوية يقول بياليك «رأى كثير من النقاد أن سبب شعبية جوركي تعود إلى أنه صور في أعماله أناسا لا منتحين - متشردين، ورسم مشاعرهم وأمزجتهم وطموحهم القوي للزعة الفردية وحررتها المطلقة»، وتوافقهم مع أفكار نيتشة المحتقرة «للجموع» والأخلاق وكل أنواع الالتزام الجماعي. ولم يكن ذلك الكلام صحيحا، فجوركي صور في أعماله المتشردين والحفاة فعلا، وبطريقة واضحة لا يضاهيه فيها أحد من قبل، إلا أنه لم يشاركهم طموحاتهم القويّة أبدا، وكان منذ البداية من غلاة المناوئين للنيتشوية (...). ان بطل فريدريك نيتشة المفضل «الإنسان المتفوق» زرادشت يقول: «إن الإنسان يكون سعيدا فقط عندما يكون متوحدا»، لكن حكاية لارا تؤكد أن التوحيد هو أتعس مصير يصيب الإنسان، بل وحتى الموت كعقاب هو أهون شأنا من ذلك».

فيتالي تريتيكوف.. الجريدة المستقلة

إن مكسيم جوركي لا يتماشى اليوم مع المواضات الجديدة في روسيا، بالضبط مثل العديد من العظماء في تاريخها. وهذا طبيعي تماما، بل ومنطقي، لأن هذا الزمن هو زمن الرياء السياسي والانحطاط الروحي، زمن العضلات وسيطرتها، زمن وباء استبدال وتبديل الأفكار والأيديولوجيات من مختلف النوعيات والأجناس السياسية، زمن تغيير كل شيء بكل شيء لا يتلاءم مع الشرف والأمانة حتى في البديهيات المتمثلة في تقويم المواهب الأدبية والإبداعية.

إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون أن يحكروا انطباعات أيامهم الأولى . أيام الطفولة والصبا، والذين يعملون على تشويه مؤلف «طفولتى» و«بين الناس» و«جامعياتى» تلك المؤلفات التى ليس فقط لا يوجد مثلها، وإنما لا يوجد ما يشبهها أو يرتقى إلى مستواها فى الأدب الروسى بعد جوركى. إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون حتى كتابة صورة أدبية فنية فى خمس صفحات يمكنها أن تقتنص ولو لحظة واحدة من تلك اللحظات التى وردت فى أعمال جوركى. هؤلاء الناس الذين لا يمكنهم أن يكتبوا نصا مسرحيا واحدا دون أن تختلط عليهم الديالوجات والمونولوجات، هم أنفسهم يسخرون من دراما جوركى، تلك الدراما التى تستكمل خطى أستروفسكى وتشيكوف، إنهم هؤلاء الناس الذين يفكرون فى مصير روسيا فى القرن العشرين، وفى الوقت نفسه ينتقدون ويقولون من شأن «حياة كليم سامجين» أفضل عمل ملهى فى القرن العشرين عن حياة الاتلجنسيا الروسية.

والمدحس حقا أنه زمن هؤلاء الناس الذين صمتوا فى عصر بريجنيف والعصور السابقة عليه، أو فى أسوأ الأحوال سبوا ولعنوا فى مطابخ بيوتهم أو فى حجرات نومهم فقط، إنهم هم أنفسهم اليوم يتجاسرون على مؤلف الأفكار التى لم تكن أبدا فى زمنها، على ذلك الإنسان الذى عانى عبودية المرحلة القيصرية وحررتها، وعاش حرية الشيوعية وعبوديتها.. هؤلاء الناس الذين يرتعدون هلعاً أمام يلتسين اليوم، لا يمكنهم أن يغفروا لجوركى احترامه لستالين.

إن جوركى ليس فى حاجة إلى أحد يبرر له أو يدافع عنه بالنسبة لأعماله الإبداعية . وهذا لاشك فيه. إنه فى حاجة إلى توضيح وتفسير وتأويل، لكن فى منظومة كاملة متكاملة، وليس على طريقة «القص والصق»، أو الاقتطاع والاقتطاف ولوى ذراع الحقائق. إن جوركى ليس فى حاجة حتى إلى كلماتى هذه، لكننا جميعا فى روسيا الآن، وفى العالم كله فى حاجة ماسة وملحة إليه. إلى هذه الظاهرة العظيمة التى لم تتكرر طوال القرن العشرين، وربما لن تتكرر أيضا فى وقت قريب.

بافل باسينسكى.. الجريدة الأدبية

عندما يدور الحديث عن البوبيل المائة والثلاثين لجوركى، ينسى العديد من الكتاب والصحفيين قضايا كثيرة حوله وحول إنتاجه، ويتذكرون فقط أنه منذ مائة عام بالتمام والكمال، أى فى مارس ١٨٩٨م ظهرت إلى النور لأول مرة الطبعة الأولى من كتاب «قصص ومقالات» جوركى، ذلك الكتاب الذى حل إليه شهرة لم يعرفها كاتب ناشئ من قبله، ومن بعده أيضا.

هذا الحدث فى حد ذاته خارق للعادة حتى بالنسبة لمقاييس ذلك الزمن الذى كان يتزايد فيه توزيع المجلات والصحف اليومية، ولم يكن أبدا يتناقص، وكانت المواهب الأدبية تتضاعف، والمؤلفون الجدد يولفون كل يوم. لكن فى أيامنا هذه يبدو هذا الحدث، ببساطة، أمرا غير ممكن، بل ومستحيل، لأن جوركى البالغ من العمر وقتها (٣٠ عاما) لم يكن من سكان العاصمة «سانت بطرسبورج»، ولم يكن قد جاء إليها إطلاقا قبل عام ١٨٨٩م. لكنه - فى الواقع - كما يحكى فى مذكراته، فقد سافر إلى موسكو ثلاث مرات. كانت الأولى فى أبريل عام ١٨٨٩م حيث وصل إلى «ياسينا باليانا» ماشيا على قدميه من أجل أ يطلب أرضا وأمواالا لتأسيس «كومونة تولستوى». وعندما لم يجد ليف

تولستوى فى ضيعته سافر على الفور إلى موسكو. ومرة أخرى باءت محاولات بالفشل. فعلى الرغم من أن صوفيا اندرييفنا زوجة تولستوى قد قابلت الضيف اللوح بعطف بل وقدمت له فطيرة وقهوة، إلا أنها لم تعطه. طبعاً - أية أموال، لأنها كانت تصطدم يومياً بالعديد من العاطلين والتنانيلة والمستكمين الذين يأتون إلى ليف نيكولايفيتش طلباً للأموال أو المساعدات، وكم كانت روسيا مليئة بهؤلاء فى تلك الفترة، فحتى ليف تولستوى نفسه كان يتسكع هو الآخر ماشياً على قدميه آنذاك. وتضايق ألكسى بيشكوف (مكسيم جوركى) وانصرف. راح كل منهما يفر من الآخر إلى حين.

حمل كتاب جوركى الأول على صفحته الأولى إهداء إلى «أ. لاتين»، وكان لهذا المحامى الكبير فى مدينة «نيجنى نوفجورد» دوراً كبيراً فى حياة مكسيم جوركى الذى كان يعمل عنده مشرفاً على البريد الصادر والوارد. وكان لاتين يعتبره وكيلاً لأعماله، وفى الوقت نفسه كانت لديه مكتبة ضخمة فى منزله، مما يوضح جيداً أن جوركى قد نشأ بشكل طبيعى جداً وليس من بين الصعاليك والمشردين كما يدعى فى مذكراته. ومجرد وجود اسم لاتين على الصفحة الأولى من كتاب جوركى يهدم كلياً تلك الأسطورة المختلفة عنه.

ومن ناحية أخرى، أردنا أم لم نرد، فنؤسس تلك الأسطورة التى تسمى مكسيم جوركى لم يكن أبداً من الشعب البسيط، وبالتالي لم يكن من الممكن أبداً أن يخرج جوركى من بين الصعاليك والمشردين، وإلا قد خرج بالفعل من إحدى أسر مدينة نيجنى نوفجورد الفنية جداً. إن مؤسس هذه الأسطورة هو رئيس إحدى الطوائف الصناعية فاسيلى فاسيليفيتش كاشيرين الذى كان يعلم جدياً بتزويج ابنته فارفارا من أحد الملاك الأغنياء وليس من لحجار أثاثات منزلية موهوب يسمى مكسيم بيشكوف (والد جوركى). وبشهادة أكرولينا إيفانوفنا والدة فارفارا، فقد عقد الشابان قرانهما سرا دون علم الأب، وعاشا معزول عنه. وتطلب الأمر عاماً كاملاً لكي يصفع الأب المتسلط فاسيلى فاسيليفيتش عن ابنته التى ارتكبت خطأ صيبانيا حطمت به أحلامه. ومن ثم سمح لهما بالمعيشة فى أحد أجنحة منزله الضخم حيث ولد ذات صباح ربيعى من عام ١٨٦٨م ذلك الطفل الذى دخل إلى تاريخ الأدب العالمى بفضل الجدة فاسيلى فاسيليفيتش.

فى نهاية سبتمبر من عام ١٨٩٩م سافر جوركى لأول مرة فى حياته إلى سانت بطرسبورج. وبعد عشرة أيام تجرأ على هيبه أدهاء العاصمة ورجال المجتمع بكلام جارح على إحدى مآدب العشاء المقامة فى مجلة «الحياة». وبطبيعة الحال تضايق الناس، لكنهم تحملوا ذلك، لماذا؟ لأن جوركى كان فى نظرهم هو المعبر عن الثقافة الأخرى - الحالية آنذاك، وكان ممثلاً للخيار الثقافى الآخر «الثقافة من الدرجة الثانية». لم يكن يعرف أحد من أين ظهر هذا الشخص، ولكنهم رأوا فيه «بشير» روسيا المجهولة. إن ما حدث لم يكن بالضبط فى مدينة بطرسبورج بقدر ما كان فعلياً فى ذلك الفراغ الفاصل بين الماضى والمستقبل. وبالطبع فليس مصادفة أن يصدر كتاب «مقالات وقصص» فى نفس الوقت الذى صدرت فيه الطبعة الأولى المترجمة إلى الروسية من «هكلا قال زرادشت» لنييتشه. ففى كل الأحوال كان جوركى قد أعد نفسه جيداً لهذه المصادفة.

فى أرواح جوركى تم العثور على مذكرات فى غاية الأهمية لزوجة صديقه نيكولاى زاخاروفيتش

فاسيليف، الذى درس الفلسفة، ثم اشتغل بالكيمياء. وهو نفسه الذى حشى رأس جوركى بمجمل الفلسفات القديمة والجديدة.. وعلى أية حال فقد قاده فى نهاية الأمر إلى أولى مراحل الجنون. وها هو جوركى يصفه فى مقالة بعنوان «حول مخاطر الفلسفة»، ويصف الحالة التى أوصله إليها فاسيليف فى عام ١٨٨٩ و١٨٩٠م: «إنسان رائع، مثقف ومتعلم بشكل رفيع، لديه العديد من الغرائب مثل أغلب الروس الموهوبين (...) وذات مرة كاد يموت عندما تناول مزيجا من أحد الأملح المعدنية. وقال الطبيب: تلك الجرعة يمكنها أن تقضى على حصان، بل على اثنين!

بهذه التجربة أفسد نيكولاي جميع أسنانه التى اخضرت تماما ثم تآكلت بعد ذلك، وبشكل عام فقد انتهى إلى الانتحار بتناول السم عام ١٩٠١م. وفى مذكراتها تكتب زوجة فاسيليف: «كان من أهم اهتماماتهما الأدبية فى ذلك الوقت حبهما الشديد لفلوير حيث كان كل منهما يعرف عنه كل شىء.. وربما كان حبهما له نتيجة لكثرة، ثم إنهما أجبرانى على ترجمة «هكذا قال زرادشت»، وكان زوجى يأمرنى بإرسال ما أترجمه إلى جوركى فى رسائل يعط صغير على ورق رقيق جدا». ومن مذكرات زوجة فاسيليف الموجودة فى الأرشيف، يبدو أن فاسيليف نفسه كان يتبع أسلوبا منهجيا فى تثقيف جوركى، وكان ينقد أعماله بشكل صارم، ويقسمه بناء على «الأخلاقيات الجديدة». فى إحدى الرسائل إلى جوركى يكتب: «قبل كل شىء تمكنت من تقسيم جميع أعمالك إلى قسمين. الأول أجذك تسمك فيه بالموجودات القديمة». وكما قال أحد معارفى، فانت تنصح وتعظ. وهذا ما يسمى بالأخلاقيات الإنسانية. وكما يقول نيتشة الأخلاقيات المسيحية الديقراطية حيث المبدأ الأساسى هنا - ومهما قال الدعاة والمبافعون - هو فلسفة السعادة، أى أكبر قدر من الرضا - لأكبر قدر من الناس. فى هذه الأخلاقيات يتم تقويم الناس على قدر ما يقدمونه للآخرين بهدف تقليل الشر، أى المعاناة على الأرض. وأنا أرى أن هذا القسم يتضمن «أنشودة العقاب» و«طائر السمبلى» و«غلطة» و«حزن» و«كونفاليوف» و«فى البيرة».. إلخ، أما القسم الثانى فيتضمن «انتقام» و«تشيلكاش» و«مالفاش» و«القدماء» و«فاريونكا أليسوفا»، وهو يعتبر أخلاقيات من نوع آخر يتم تقويم الإنسان فيها ليس بما يفعله، وليس بالدوافع، وإنما بقيمه الداخلية، وجماله، وقوته، ونبله.. إلخ، وهذا لأنه يتحكم بقدر ما فى مسار حياته وحياته الآخرين، بصرف النظر عما إذا كان يفعل ذلك بإجبار نفسه أو الآخرين على المتعة أو المعاناة».

فى ربيع عام ١٨٨٩م وفى الشارع مباشرة، أصيب نيتشة بداء السكنة الذى أودى بعقله نهائيا فيما بعد. فراح يبعث برهائل إلى أحد معارفه ويذيلها أحيانا بتوقيع «ديونيسيوس»، وأحيانا أخرى بـ«المصلوب». عندئذ أخذته أمه مع اثنين من المرافقين إلى مستشفى الأمراض النفسية. وعندما جاء الطبيب، ابتسم له نيتشة مثل الأطفال، وطلب منه قائلا: «أعطني قليلا من الصحة». ثم بدأت بعد ذلك نوبات الهياج المتتالية، والصراخ، والتعامل مع بواب المستشفى على أنه بسمارك، وتهشم الأكواب الزجاجية ونشر شظايا الزجاج أمام باب الغرفة لمنع القادمين من الدخول، ثم البرطعة مثل التمس، ثم تصغير الوجه.. لا يريد بأى حال من الأحوال أن ينام فى الفراش.. فقط على الأرض. أما جوركى فقد كان أسهل عليه ترك قرق مدينة «نيجنى نوفوجرد». وفى مذكراته يكتب عن الطبيب النفسى: «الضئيل، الأسود، الأحذب، ظل يسألنى ما يقارب الساعتين كيف أمارس حياتى،

وبعد ذلك دق على ركبتي بيده البيضاء الغريبة وقال: «عليك يا صديقي قبل كل شيء أن تلقى بكتبك هذه إلى الشيطان، بل وبكل ذلك الكلام الفارغ الذى تعيشه. أنت بطبيعتك إنسان قبرى البنية ومن العار عليك أن تنحط إلى هذا المستوى. يلزمك بالضرورة بذل مجهود عضلى: وماذا بخصوص النساء؟ هذا أيضا غير مفيد، عليك بالاعتدال فى ذلك، أو تزوج من امرأة أقل تعلقا بلعبة الحب.. هذا مفيد لك».

وبالفعل فى أبريل عام ١٨٩١م ألقى جوركى بالكتب والكلام الفارغ إلى المجيم وبدأ رحلته الطويلة فى أنحاء روسيا. وبعد عام ظهرت قصته الأولى «ماكارا تشودرا» فى جريدة «القوقاز» بمدينة «تيليسى» حاليا. تلك القصة التى تبدأ تقريبا بأفكار الفجرى المجهز: «بلى هكذا يجب أن يعيش الإنسان.. منتقلا من مكان إلى آخر، امش، امش ولا تبق طويلا فى مكان واحد، فما جدوى ذلك؟ انظر كيف يركض الليل والنهار، يطارد كل منهما الآخر حول الأرض، أفعل مثلهما، لا تتوقف كى تفكر فى الحياة، كى لا تهرب محبتها منك، ولكن إذا ما شرعت فى التفكير مرة، فلسوف تكف عن حب الحياة. هكذا تهرى الأمور دائما».

ليست هذه مجرد جمل وعبارات، وإنما فلسفة كاملة، وأخلاقيات من نوع آخر» كما جاء فى رسالة فاسيليف. وهى نفسها التى تناولها نيتشة عندما قال: إن المأساة الرئيسية لهاملت كمعبر عن الروح الغريبة، تلخص فى «ترويه وتأمله». لقد استغرق فى التفكير والتأمل بينما راحت الحياة تسير على النقيض. وبدلا من هؤلاء، كان نيتشة يرى أنه سوف يأتى بشر آخرون بـ«أخلاقيات من نوع آخر»، بشر الإرادة والفعل، وليس بشر التفكير والشك. وبالفعل جاءوا فى ألمانيا فى نهاية العشرينيات، ومن حسن حظ أنه لم يرى ماذا فعلوا. أم فى روسيا بخصائصها المأساوية. بتجريب كل ما هو جديد على نفسها. فقد ظهر هؤلاء الناس فى موعد مبكر قليلا عما كان فى ألمانيا. وكان جوركى تحديدا هو «بشيرهم». ومن سوء حظ أنه ظل حتى النهاية يتابع إلى أين تقود «الأخلاقيات» الأخرى، بل وصار هو نفسه أحد ضحاياها.

(يتم فى العدد القادم)

الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى (١)

أنطوان شلحت

«أنطوان شلحت» ناقد فلسطينى متميز يعيش فى إسرائيل، وقد تابع نشر إنتاجه فى الصحف والمجلات العربية التى أنشأها الفلسطينيون فى ظل الدولة العبرية وكماطين فيها يجرى التمييز ضدهم كأقلية. وكانت من أهم المطبوعات العربية التى صمدت منذ ضياع فلسطين مجلة «الجنيد» وجريدة «الاتحاد»، اللتان أصدرهما الحزب الشيوعى الإسرائيلى الذى ضم غالبية من الأعضاء الفلسطينيين.

يكتب لنا أنطوان عن الواقعية الاشتراكية الآن.. تتبعنا تاريخ الممارسات الرقابية القمعية باسمها والتى أدت إلى ضمور التعبير، وطرد كتاب وصمت آخرين.

وكانت الباحثة «انتصار الشنطى» قد كتبت لنا قبل عشرين قرأة لنفس الموضوع، لكن قرأة «أنطوان شلحت» تختلف عنها من حيث إنها تعتمد اعتمادا كاملا على مواقف وكتابات الكتاب السوفيتية، ولعلها تستكمل من زاوية ما وقائع احتفال المثقفين الروس بعيد الميلاذ الثلاثين لـ«مكسيم جوركى» الذى قدم لنا أشرف الصباغ فى هذا العدد تقريرا عنه.

«التحرير»

كانت أحد أهم النتائج المترتبة على انهيار التجربة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى، هى إعادة النظر فى مفاهيم علم الجمال والنقد الأدبى، خاصة فيما يتعلق بالواقعية الاشتراكية. ومتابعة ما جرى فى هذا المضمار، من نقاشات ودوائر مستديرة، نجد أن العديد من المفاهيم، وبينها مفاهيم وصلت إلى حافة المصطلح الثابت والقبول العام أو تكاد، موضوعة تحت المجهر برسم راهنية المسارات العميقة المفايرة لمصطلحات أكثر ثباتا وشيوعا فى المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية أيضا.

ومستحصلات هذه العملية الثقافية - الفكرية المعقدة بالتفاصيل ليست محسومة بعد ضمن تقويم متقارب. وقد لا تحسم فى المدى المنظور. مع ذلك فإن نسبة لا بأس بها من النقاد والمثقفين، الذين يدلون بدلائهم فى المناقشات الدائرة، لم تصبح كثيرا وما لبثت أن بدأت، هى أيضا، بالانكفاء عند التطبيق على دواخل هذه المستحصلات رغما عن وقائعها الجزئية. فهل ثمة ما يبرر ذلك؟ يكفى - فى تبرير هذا الانكفاء - النظر إلى أن الحياة مستمرة لا تتوقف، ومسيرة الإبداع والنقد الأدبى هما - كذلك - جزء من الأشكال والمعاملات التى تتكيف مع دورة الحياة المستمرة. ولئن كان بعض هذه المستحصلات يندرج فى إطار من الأحكام الذاتية فليس فى هذا أى تسفيه أو انتقاص، ذلك أن أصواتا عديدة تقف الآن وبصورة غير مسبقة فى تاريخ تصارع الآراء النقدية على الضد من الذين يقولون بوجود انتفاء الأحكام الذاتية فى مجال النقد الأدبى معتبرين أنها آفة ما بعدها آفات، وحجة أصحاب هذه الأصوات أن النقد الأدبى لا يمكنه - بحال من الأحوال - أن يتشبه بالعلوم الطبيعية من زاوية الاعتماد على «قوانين عامة» تشكل الدقة العلمية أحد مرتكزاتها إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

يقول الناقد المصرى الكبير الدكتور شكرى عياد فى هذا الخصوص:

«إن محاولة النقد الأدبى التوصل إلى قوانين ثابتة للفن القولى أوقعت فى مشكلات كثيرة والمجأت بمثلها إلى وضع عدد وفير من المصطلحات التى تشبه المصطلحات العلمية دون أن تتمتع بالثبات، الذى تتمتع به المصطلحات العلمية. وحتى المصطلحات الأكثر عموما التى تطلق على هذا النقد «من خارجه» كما يستخدمها المشتغلون به أنفسهم، مثل البنيوية والسيميوطيقية، لا تجد لها مدولا واحدا ينطبق على جماعة النقاد الذين أصبحوا يعرفون بالسيميوطيقين والبنيويين. وتجد لدى كل واحد منهم جهازه الخاص من الاصطلاحات، بعضهم يقتصد فيه وبعضهم يفرط. ومرد هذا الاختلاط فى الأفكار والمصطلحات أنهم يحاولون ما لا سبيل إليه: يحاولون أن يجعلوا النصوص الأدبية فى جملتها - ما كان منها أو سيكون - موضوعا لعلم كالعلوم الطبيعية. ويستمدون مبادئهم من علم اللغة أو علم الاتصال دون مراعاة لاختلاف النص الأدبى اختلافا جوهريا عن سائر أنواع الاتصال أو الاستعمال اللغوى» (١).

ما يقوله د. عياد يضعنا أمام قضية وربما عدة قضايا ثقافية تحتاج إلى قدر أوسع من التوقف. لكن الذى يعنيننا، فى حصيلة التجربة السوفيتية الراهنة وامتدادها على الجبهة الثقافية الفكرية، أن مختلف الاجتهادات المترتبة على وضع مجموعة من المفاهيم الأدبية شبه الاصطلاحية تحت مجهر

المراجعة وإعادة النظر، مازالت فى طور جنينى ولا تتطرق من مطلعية الحكم للوصول إلى أحكام مطلقة، بل من مكنيته وتفاعلاته المرشحة للتطور والاعتناء بفنى الحياة الجديدة بالارتباط مع تطور المجتمع ككل مترابط ومع مواصلة مخاطبة الوعى لدى أفرادها فى سبيل شحذه من خلال عقولهم قبل وجداناتهم.

وإذا أضيفت إلى كل ذلك حقيقة أن هذه الاجتهادات إنما تتمحور أكثر ما تتمحور حول النقد الذاتى الذى يشخص سلبيات المرحلة الماضية، أمكننا القول إن ما هو حاصل يشى بالبحث المشوق الدوب عن البديل الأفضل لتجاوز هذه السلبيات صوب استشراف الجديد حقاً، فى انسجام كامل مع محاولات استشراف الجديد الحى فى ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية كذلك.

وقولنا هنا يستمد مشروعيته من وقائع تلك المناقشات وشهادات الأدباء والمثقفين السوفيت، التى تكسب عن جدارة صفة معرفية مرجعية، نظراً لما تحفل به من أفكار وعناوين مهمة متعلقة بالشئون الثقافية - الفكرية الراهنة.

قبل الولوج فيما نقوله هذه الوقائع والشهادات تنبى الإشارة إلى دالتين متصلتين مبنى ومعنى: * الأولى : تحمل هذه الوقائع والشهادات دلالة البحث عن الحقيقة فى مسار يفيض فيه زمن الحقيقة على ما عداه من أزمنة. لهذا فإن أصحابها يحتكمون إلى معان تلام دلالات هذا الزمن وفى مقدمتها الاختلاط والالتباس، للأن لا يسيران فى وجهة مرتية. وهذه المعانى توائم الوضع الراهن بدى ما نلتفت إلى الماضى، دون أن تسكنه محوريا، وتززع إلى المستقبل. وتسجيل هذا التسلسل العلاقى بين الحاضر والماضى من ناحية، وبين الحاضر والمستقبل، من ناحية ثانية، يراد به التمنى على الذين يصنفون من يفكر اليوم بشكل يختلف عن طريقته فى التفكير أمس ضمن «زمرة الانتهازين» أن يترشوا قليلاً

* الثانية : عملية النقد الذاتى لسلبيات المرحلة الماضية لا تدور - كقاعدة - ضمن نزعات عدمية منصرفة، فى طقوس انتماسية، إلى إهالة التراب على كل الماضى باعتباره متحلاً من كل صفات إيجابية وإنما ينصب جل دأبها على تنقية ذلك الماضى مما علق به من شوائب. وفى هذه الحدود لا تتعدد الأحكام فى حقل الرفض الشامل، بل فى حقل التناقض، كما سيتبين فى السياق.

إن تلك الشرائب مصدرها - أولاً وأخيراً - تشويهات إدارية - سياسية جعلت مفهومات الواقعية والواقعية الاشتراكية، فى ميدان النقد الأدبى خصوصاً، محصورة فى معلمات هجينة مفصلة على مفاصل السلطة والهيئات الاجتماعية السائدة، من باب الخوف أو الجبن ومن باب الارتزاق.

للتعريف على كنه هذه التشويهات نقرأ ما يقوله هؤلاء الأدباء والنقاد، وهم أدري بها بطبيعة الحال. يقول الشاعر والأديب المعروف رسول حمزاتوف، رئيس اتحاد الكتاب السوفيت سابقاً، فى مجرى حوار مع مجلة «اليوم السابع» الصادرة فى باريس:

«البيرويسستروكا فتحت الديمقراطية ونوافذ الحرية للجميع. وإذا كان كل إنسان يحتاج إلى الديمقراطية وإلى الحرية، بما فى ذلك حرية التعبير عن آرائه بصدق وإخلاص، فإن الأديب بدون تلك الحرية يموت.» ويضيف: «نحن الشعراء نحتاج لأن نعرف من أين يأتى صوت الرعد، إذ أن الإجابة نحتاجها لأنفسنا ولشعبنا. وقد كان الأدباء السوفيت منعزلين لأن الرقابة كانت تمنع كل هذه الحقوق.

والشاعر لا يستطيع أن يغنى بصوت عالٍ في ظل وجود الرقابة. لم تكن هناك فرصة للغناء إلا للعصافير التي تغنى في كل مكان وفي كل لحظة. في زمن سيطرة الرقابة كان الأديب يقوم بدور مناضٍ لنفسه، فالغن الإبداعى الطليعى الذى يقف فى كل العصور إلى جانب الفقراء والمحرومين والمضطهدين كان يتحاز إلى جانب الأقوياء والحكام» (٢).

أما الكاتب رسلان كيريف فيرى أن الخطر نجم - بالأساس - عن وحدانية أسلوب «الواقعية الاشتراكية» أو على الأقل تحويله إلى «نظرة رسمية» للأدب.

ويضيف: «هنا نجد تداعيات التسلسل كمرض منتشر بيننا. إننا نرى نتائج هذا التسلسل فى الاقتصاد ويمكن أن نلمس نتائج كل هذا فى الفن أيضا. ففى الماضى غير البعيد كان يكفى أن يعلن أن كاتباً معيناً لا ينتمى إلى الواقعية الاشتراكية حتى يصبح مطروداً ومنبوذاً. وأحياناً ما كان يحدث تغير فى الآراء ويرد الاعتبار للكاتب غالباً بعد وفاته. وكثيراً ما يكون ذلك مصحوباً بتعليق تفصيلى يحاول البرهنة على أن أعمال ذلك المؤلف بكل أصالتها تمثل الواقعية.. على قدر علمى نشأ اصطلاح الواقعية الاشتراكية فى جو اللاهوت الجندلى لدورابطة الكتاب البروليتاريين الروسية» (راب)، ١٩٢٥ - ١٩٣٢، وكان فى ذلك الوقت أداة من أدوات النقصد الألبى. وهكذا أدى دورا إيجابيا فى حينه، لكن بمجرد أن تبنته الهيئات العلمية الأدبية تحول - كما حدث لنا دائماً - من اصطلاح جدلى تكتيكى إلى اصطلاح استراتيجى. وهكذا أصبح أداة من أدوات الصرامة فى الفن. وفى اعتقادى أن المؤسسة الأدبية تختلف عن ميادين البحث الإنسانى الأخرى فى أنها تابعة لعملية الخلق الفنى وليست سابقة عليها. أما فى بلادنا فقد عينت نفسها قائداً أو فيلدمارشال ينظم عمل جنوده (النقاد).» وخلص من كل ذلك إلى القول: «أنا لست ضد مصطلح الواقعية الاشتراكية.. لكنه يمكن أن يصبح خطراً إذا كان من يستخدمه يلوح بهراوة الشرطى كما حدث مراراً وتكراراً» (٣).

إن العديد من الأدباء يضعون المسألة فى حدود الصورة التى يرضونها فيها حمزاتوف وكيريف وسنعود إليهما فى سياق قادمة. لكننا نكتفى بإيراد موجز هذين الخطابين الانتقاديين للدلالة على الأزمة التى تمر بها الآن الواقعية الاشتراكية (والأزمة هنا لا تعنى مأزقنا) بنتيجة ما تعرضت له من تسلط وتحجر وجمود، ومن الواجب أن نرى - كما أظهر ذلك الناقد المصرى المعروف إبراهيم فتحى - أن بعض ردود الفعل على هذا التحجر والجمود العقائدى جاءت فى أحيان كثيرة متفحمة بأشكال ميتافيزيقية باردة تخرج على كل المبادئ النقية للواقعية، التى لم تنهزم وبقيت بمنزلة المرجع والملاذ. وترتبا على ذلك أصبح لدينا خطران هما: * خطر عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة النظر الرسمية. * خطر رفض كل مبدأ أو منظور إبداعى إنسانى والدعوة إلى التحلل من أية أسس نظرية. وكلاهما ضار ومخيف.

(٢)

قلنا إن أحد الأخطار الناجمة عن أحادية النظرة الرسمية إلى عملية الإبداع الأدبى من جانب السلطات السوفيتية، التى تقنعت بغلالة التشريعات الإدارية والسياسية المقترة على الواقعية

الاشتراكية، تمثل فى عبادة «نصوص مقدسة» يرسم رسميتها فقط.

هذه «الرسمية» تحدت فى أن يكون هدف «الواقعية الاشتراكية» وشرط وجودها (من وجهة النظر الرسمية) مقتصرين - نظرية وممارسة - على تفسير الواقع تفسيراً تحكيمياً يضع «الفردوس» فى المستقبل القريب، بموجب التعميمات أكثر من المناقضات وحسب قوالب إدارية بعيدة جداً عن مقارنة الواقع فى حركيته الجدلية. وبكلمات أخرى النظر إلى الواقع من خارجه لا من خلال الفصوص فى دواخله كما هو موضوعية فعلاً.

والحقيقة أن النقد الأدبى السوفيتى لم يعدم الأعلام التى رأت خطورة هذا التعامل الميكانيكى اللفظ مع العملية الأدبية قبل ثروة إعادة البناء والعلائية والتفكير الجديد بسنوات عديدة، وأحد أبرز الأمثلة على ذلك هو الدكتور يورى بوريف، المتخصص فى تطور علوم اللغة، الذى كتب فى مقدمة كتاب «علم الجمال» الصادر سنة ١٩٦٥ يقول: «إن تعريف أسلوبنا الفنى (أى الواقعية الاشتراكية - أ.ش.) فى لائحة الاتحاد الكتاب السوفيتى يخلو مما هو جوهرى والدفاع عنه مسألة مستحيلة. فقد أصبح هذا التعريف أداة ساذجة وعاجزة. ونتيجة لاستخدامه اعتبر بوريس باسترنك «كلباً ناهباً» وأنهم ديمتري شوستاكوفيتش بأنه لا يؤلف موسيقى بل «فوضى»، وقيل عن أنا أخماتوفا أنها «تجربنا إلى مستنقع الأدب الرجعى»، وجرى استبعاد أدباء عظام مثل بولكاجوف وبلاتونوف وخليشكوف من الثقافة السوفيتية».

وهذا الكلام لا يقول بأية حال إلى تجاهل القيمة العظيمة للعديد من الكتاب السوفيت الذين اقتنرت بهم الواقعية الاشتراكية، مثل: غوركى وماياكوفسكى وشولوخوف، لكنه يوضح كيف أن البيروقراطيين استخدموا تعريفاتهم الشائنة للواقعية الاشتراكية من أجل تدمير القيم الفنية الأخرى ومنع أعمال كثيرة بالرغم من أن مبدعيها كانوا ينتمون للواقعية الاشتراكية دون أن ينتموا لتلك التعريفات.

فى مقدمة الأعمال التى منعت وعانى مبدعوها الحرمان «الحياة والقدر» لفاسيلى كروسمان و«الموعد الجديد» لألكسندر بليك و«مرغريتا والسيد» لبولكاجوف و«سيفنجر» لبلاتونوف و«قداس الموتى» لأخماتوفا و«القلاع الرمزية» لألكسندر غرين.

أحد هؤلاء «المحرومين» - فاسيلى كروسمان - يورد على لسان «ماديانوف»، من شخص روايته «الحياة والقدر»، المقولة التالية بشأن تحديد المفصل الرسمية للواقعية الاشتراكية المستهدفة بالمراجعة والنقد الشاملين:

«إن الواقعية الاشتراكية مثلها مثل المرأة السحرية فى الحكايات الخيالية الشهيرة: يقف الحزب والحكومة قبالة المرأة ويسألانها: أينها المرأة ما هو أجمل الجميع؟ فترد المرأة: أنتما أيها الحزب وأيتما الحكومة أجمل المخلوقات!».

ويقول الناقد كارل ستيجانيان إن الواقعية الاشتراكية كما جرت صياغتها فى الثلاثينيات هى «تفسير لا واثق للنموذج المسيحى، إذ أن مسألة رؤية إرهابات المستقبل فى الواقع الحاضر هى محاولة علمانية لتفسير المثال المسيحى» (٤).

ويذهب الكاتب والناقد أندريه ستيفانفسكى أبعد مما يقوله ستيجانيان بكثير، حين يقول: إن الواقعية

الاشتراكية والدين المسيحي هما - بهذا القدر أو ذاك - شيء واحد يسبب اشتراكهما معا فى صفة «الغائية».. أى السعى نحو غاية أو هدف محدد سلفا. (٥)

ويؤكد الكاتب فلاديمير جوزيف أن «الواقعية الاشتراكية» ليست مصطلحا جماليا أو أخلاقيا، بل إنها - على وجه الدقة - «مصطلح أيديولوجي وسياسي». ويضيف: «ولقد كنا دائما مدركين لهذه الحقيقة لكن لم تكن لدينا الفرصة لنكتب ذلك.. فالواقعية الاشتراكية تميز بعض جوانب العمل الفنى وتشير إلى بعض الأعمال الفنية، إلا أنه فى فترات معينة - كما فى بداية الثلاثينيات - فقرت هذه الجوانب إلى المقدمة لكنها كانت تتراجع فى مواقف أخرى إلى الخلف». (٦)

ويتلاقى عند هذا التقويم الكثير من الكتاب، والثابت تاريخيا أن نشوء مصطلح الواقعية الاشتراكية راجع إلى الواقعية التالية: فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات فى خضم محاولات «رابطة الكتاب البروليتاريين الروس» (راب) وتفسيراتها للأسلوب المادى - الجدلى، وضع علماء الجمال منظومة «الأسلوب الفنى» كأداة للتفكير والإبداع واقعية فنية تحمل مفهوما فنيا للعالم ولل فرد. واقترح فيودور غلادكوف أن يوصف الفن السوفيتى بـ«الواقعية البروليتارية»، واقترح فلاديمير ماياكوفسكى مصطلح «الانحياز»، أما إيفان كولاك فأسماء «اشتراكي ثوري»، واقترح فلاديمير ستافسكى «الواقعية ذات المحتوى الاجتماعى»، واقترح إيفان غروتسكى ومجلة «ليتراتونيا غازيتا» مصطلح «الواقعية الاشتراكية»، ورد ستالين المصطلح الأخير فى لقائه مع الكتاب فى ٢٦ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٢ فأصبح مصطلحا معتمدا.

ويرأى الدكتور بورى بوريف فإن المصطلح بعد ذاته كان عبارة عن «هجين سوسيولوجى مبتذل ناتج عن ربط المصطلح السياسى - الاشتراكية بالمصطلح الجمالى - الواقعية»!

وليست الهجانة - كما سنوضح لاحقا - فى مجرد الربط بين مصطلحين قد لا يتصلان مبنى ومعنى وإنما فى الوضعيات الهجينة التى جاء هذا الربط لفرضها ضمن سيروية التاريخ وفى البصمات الى تركتها تلك المرحلة على الأيام التالية فى ظل النمط الستالينى للاشتراكية، الذى وقف فى أغلبية معاييره وأحكامه واتجاهاته على الضد من النموذج الماركسى - اللينينى لها.

وأشد تلك الوضعيات الهجينة غرابة تسلط طرائق الإدارة «الإيعازية» فى الأدب. ولدى تمحيص المراحل التى مرت بها عملية الإبداع الأدبى فى ظل النظام الاشتراكي فإن بالإمكان تمييز ثلاث مراحل أمست اليوم فى حكم المنتهية.

هذه المراحل الثلاث هى :

* الأولى : من ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية وشهدت بزوغ «الواقعية الاشتراكية» التى حاولت اكتشاف الفرد النشط الذى يصنع التاريخ».

* الثانية : من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، وفيها وضعت السلطة الستالينية لجاما على التعددية الجمالية وأصبح الفرد المبدع مجرورا بحجة أنه ليس ملتزما دوما بالقيم الإنسانية الشاملة.

* الثالثة : بعد سنة ١٩٥٦ وفيها جرى التأكيد - أكثر ما جرى - على قيمة الفرد الجوهرية. أما المرحلة التى يمكن اعتبار أنها تدخل فى عداد الراهن فهى تلك التى تدرك عن وعى أن الإنسان ليس «وقودا» للتاريخ. وهو ليس الوسيلة وإنما هدف العملية التاريخية. والتقدم التاريخي لا يتم إلا

باسم الإنسان ومن خلاله وليس على حسابه أو رغما عنه.
يقول الكاتب جنكيز ايتاتوف: «ما من موضوع بالغ الأهمية أو مضمون عميق الفكرة بقادر على تبرير يؤس الكتابة وجهالاتها ووسميتها، وبعبارة أخرى ضحالتها».
ويضيف: «إننا - الآن أيضا - نعارض مفهوم النزعة المجردة واللااجتماعية للإنسان. لكن من ناحية ثانية لدينا في العصر النووي وفي ظل خطر الإبادة الفعلية الذي يتهدد البشرية والحضارة تصور عن النزعة الإنسانية أوسع من تصورنا السابق. فنتحن نسعى للعشور على موقف شامل لمعالجة القضايا الإنسانية العامة. والآن حيث بلغ العالم مستوى من التطور التقني ومن التناقضات بحيث لا تحلق البشرية من الناحية المعنوية بالمتجزات التي تبتدعها يديها ومساعدة العقل من المهم للغاية أن يمارس الأدب والفن ومن خلال وسائلهما الخاصة أقصى التأثير على الإنسان ويقولوا له إن حياة البشرية أغلى من كل المعتقدات والأهداف والمهمات، يجب التأكيد إلى الأبد على الوصية الإنسانية العامة للجميع - السلم وحده ولاشيء غيره» (٧)

وفي إطار من هذا الإدراك والفهم تتواتر الآن عملية بحث لا تكل عن الصياغات المناسبة نظريا لعملية الإبداع الأدبي، بعيدا عن التجاوزات الشريرة للماضي وما ييسر السبيل لتجاوز التشوهات والشعارات الدوغماتية.

وكما يقول الكاتب المسرحي السوفيتي ميخائيل شاتروف: «أظن أننا - أعني الكتاب والمجتمع ككل - مقسومون بشكل واضح. فنحن مختلفون حول الموقف من ماضينا من جهة، وحول الموقف مما يجب أن نفعله لتقدم باتجاه المستقبل من جهة ثانية». وأضاف أن لديه قناة راسخة وعميقة بأن هذا الانقسام لا يعنى طفيان «النزعة التكتلية» - كما يحلو للبعض أن يردد متشرفا في غياهب تفكير عفا عليه الزمن - بل هو تعبير بليغ عن تمايز «عميق وجدي وعن انقسام حول العديد من المبادئ المفتاحية. وإذا ما واصلنا الكلام عن وجود عصابات وكتل فإننا لن نفهم شيئا» (٨)

(٣)

قدمنا فيما سبق، بأناة بحث وتحصيل دقيق، عرضا لتشكيلة الآراء والانتقادات التي ترى إلى الخطورة الكامنة في عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة نظر رسمية أحادية الجانب ترتبت - من باب تحصيل الحاصل أيضا - على تعليب الواقعية الاشتراكية في جدران وسقوف مغلقة من أحكام ومصطلحات هجينة تغلب السياسي على الثقافي وتهتمش الإبداع لصالح الفئتين وتحاول التفرغ عن منطق التطور الجدلي فاسحة المجال لسلطنة ما يسمى بـ«الإرادوية»، التي اعتبرها أحد المفكرين الماركسيين العرب، ويحق، «المرض الصباني للاشتراكية» ذات النمط الستاليني.
غير أنه بالارتباط مع المحاولات الجارية حاليا للتحرر من أدران مآسى الماضي، بما يقتضى ذلك من نبذ شامل لأنماط تفكير وقوالب متحجرة موروثه عن زمن ولّى، يجد المنتفع لذلك نفسه مضطرا بنزعات عدمية وفوضوية ترقص كل مبدأ أو منظور إبداعى إنسانى وتدعو إلى التحلل من أية أسس نظرية (جماليات) للعلمية الإبداعية، على ما فى ذلك من انتكاس استلابى من جانب الأدب المبدع عن مستوى تحديات العصر.

وحقيقة لا مراة فيها أن تلك النزعات شحيحة جدا، ومن أبرز الأمثلة عليها ما يقوله الناقد أندريه سنيافسكى، الذى يقترح استبدال الواقعية الاشتراكية بالفانتازيا أو الإغراق فى الخيال. وميزة الفانتازيا فى نظره أنها تستبدل الهدف (الرسالة الأدبية) بمجموعة من الافتراضات الموغلة فى الخيال لدرجة الإضحاك. ومثل هذا الفن يمكنه - باعتقاد سنيافسكى - أن يصور الحقيقة عن طريق إضافة عنصر العيب أو الخيال.

إن أية نظرة عميقة متاملة لهذا الطرح سوف تدل على أن محاسبة الواقعية الاشتراكية فى إطار من الرفض الشامل بالتركز الأحادى على تشويهاتها الإدارية والسياسية هى مانغرى سنيافسكى بالسعى إلى الفانتازيا والخيال، علما بأن الجماليات الماركسية الكلاسيكية لا تستطعن من حساب العملية الإبداعية. وبالأرتكاز إلى ذلك لا يستعصى علينا الاستدلال على «عبوتين ناسفتين» (على الأقل) يهدف صاحب هذا الطرح إلى وضعهما فى مسار إعادة النظر النقدية الشاملة فى حقل من التناقض حول الجماليات الجديدة التى ارتبطت بالواقعية مضمونا للأدب والفن المعاصرين، وهاتان «العبرتان» هما:

* الأولى : فتفتت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهاام كبيرة ضمن طقوس تتجنب الجذور. ومثل هذه العملية لا بد أن تؤدى إلى تغييب الطابع الاجتماعى للشخصية الإنسانية بما يدفع بها إلى الاغتراب وبردودة الأشياء.

* الثانية : النزوع الميتافيزيقى إلى قطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء ذلك الواقع الذى ينشأ منه الخيال أو ذلك الذى يتطلع إليه.

يضاف إلى ذلك أن جماليات الواقعية لا تستغلق على الاغتناء والتطور، رغم أن ممارسات المرحلة السابقة جعلتها تراوح فى فلك من الأشياء المستقرة والثابتة برسم الجمود.

والخطوات الأولى للنقاش الدائر حول آفاق هذا الاغتناء وذلك التطور سرعان ما بينت أن الدخول فى التفاصيل يشير إشكاليات جديدة ليست متوقعة، فإن إشاعة الديمقراطية وإسقاط القيود الإدارية، التى تكبل العقول قبل الأيدى، قد ترتب عليهما تنوع كبير فى الآراء، بل وحتى تصادم بينهما، ولا يستطيع أى كان الزعم بأنه تم إيجاد جميع الأجوبة على الأسئلة التى تطرحها مهمات الحياة المعاصرة أمام الأدباء وخبراء الأدب. وكل ما يجرى يبقى محصورا فى البحث عن صياغات مثلى دون أدنى ادعاء بخلودها إلى أيد الأبدنين.

على ماذا يدور النقاش إذن ؟

على فكرتين محورتين متصلتين فى المبنى والمعنى والمستحصلات:

* الفكرة الأولى : أن العديد من مصطلحات نظرية الواقعية الاشتراكية فى وضعيتها السائدة، فقدت مصداقيتها. وإزادات اتساعا الهوة بين ممارسة الفن وبين تفسيراته النظرية الناجزة.

* الفكرة الثانية : رفض مطابقة كل النتاج الأدبى السوفيتى مع أدب الواقعية الاشتراكية، بما يعنى ذلك من فتح الأبواب على مصاريحها أمام «التعددية الفنية». ويأتى التخلّى عن القول الذى يختزل جوهر الفن فى الواقعية الاشتراكية بعد التأكيد أن جوهر الفن أكثر عمقا وصدقا وأهمية: أصرة عضوية فى الجسد المتكامل لهذا الرفض.

يقول الكاتب رسلان كيريف - الذي سبقت الإشارة إلى في محطة ماضية - إن الاهتمام الخارجى (خارج الاتحاد السوفيتى) بالواقعية الاشتراكية، الذى ما انفك يمتاز بحيريته وجديته، راجع إلى أنها تعنى بالنسبة لهؤلاء المهتمين أسلوبا من الأساليب الفنية العديدة فى العالم المترامى الأطراف. «أما بالنسبة لنا - يتابع - فقد كانت الأسلوب الوحيد أو على الأقل كانت النظرة الرسمية - الماركة المسجلة التى تضمن بطاقة الدخول إلى الأدب السوفيتى. وهناك أعمال ذات طبيعة تأملية بعيدة عن أية مزايا أدبية لم تكن بحاجة إلى خاتم الموافقة لأن مجرد ادعائها بأنها تنتمى إلى الواقعية الاشتراكية ضمن لها القبول أوتوماتيكيا بينما واجهت أعمال أصيلة تنم عن مواهب خطيرة صعوبات جمة لكى تحظى بالموافقة».

ما نحن فى أمس الحاجة إلى معرفته من تكرار مثل هذه الشهادات هو - قبل كل شئ - أن جعل الواقعية الاشتراكية «نظرة رسمية»، وما ارتبط بذلك من وضع لجام على التعددية الجمالية هو السبب الرئيسى الذى تخفّضت عنه مختلف النتائج المتعددة الضارة فى حقل الإبداع الأدبى وتحديدًا فى فترة ما بعد سيطرة النمط الستالينى للاشتراكية، سواء على صعيد تقويمنتاجات الأدبية الكلاسيكية فى العشرينيات والثلاثينيات أو على صعيد تقنين الننتاجات الأدبية فى تلك الفترة وما تلاها.

يقول الناقد ليونيد تيراكوبيان، المحرر فى مجلة «صدقة الشعوب» الشهيرة، فى معرض تعليقه على النقاش الدائر حول الواقعية الاشتراكية: «إننا نناقش مفهومًا ونفسره بأساليب مختلفة رغم أننا نستخدمه منذ سنوات. وهناك أكوام من الرسائل ومئات المقالات التى كتبت عنه. لكن الغريب الآن أننا نجد أنفسنا مرتبكين تماما حيال معناه. لذا فإننى أعتقد أننا يجب أن نتوقف عن التفكير فى الواقعية الاشتراكية باعتبارها شيئا ثابتا ومستقرا. لقد أكدنا دائما على الإخلاص لروح الحزب ولروح الشعب».

لكن فى الثلاثينيات كان هذا الإخلاص يتساوى بمطولات المدح واستجابة الفنانين السريعة للأغراض السياسية وإلحاح السلطات. اليوم نضع أهمية أعظم لاستقلال المبدعين واستقلال تقديراتهم وأحكامهم، وهذا فى اعتقادى هو الإخلاص الحقيقى لروح الحزب.. الآن نعطى أهمية للاستمرارية، ولاسيما فيما يخص التقاليد الاشتراكية، عن سلسلة كاملة من اتجاهات الفن العالمى ولاسيما الفن الطليعى الحديث، الذى لم نحدد حدوده بشكل جيد. فقد كان كافكا قريبا بالنسبة لنا، وكذلك بروس وجويس. ونحن الآن نحاول أن نشبنى نظرة أكثر توازنا حيال هذه الاتجاهات ونحاول أيضا أن نولى اهتماما بعظماء الفن الحقيقيين. وأعتقد أننا الآن نمتلك نظرة تقديرية للتراث الفنى العالمى. ويمكن القول إن عملية تطور الفن الاشتراكى ليست عملية متكاملة أو تامة، لكنها مستمرة وذات نهاية مفتوحة» (٩).

ونجد مثل هذا التأكيد على النظرة النقدية التعددية لدى البروفيسور إيفان فولكوف، المحاضر فى الأدب السوفيتى فى قسم دراسات اللغة فى جامعة موسكو، إذ يقول: «إننى ضد مطابقة كل الأدب السوفيتى مع الواقعية الاشتراكية. فالكاتب السوفيتى ليس مرغما على الالتصاق بالواقعية الاشتراكية مهما تملى عليه. فهو سيعبر دائما عن نفسه كشخصية مبدعة وسيكون واقعا اشتراكيا أو نقديا أو رومانتيكيا. وفى اعتقادى أن ما كتبه بولكاجوف هو استمرار مباشر للواقعية الروسية

الاشتراكية، وهو تطبيق للواقعية النقدية على الواقع الجديد.

ويضيف: مع ذلك فإننى ضد التراجع عن الاتجاهات الأدبية التى تخدم النموذج الاشتراكي. أما مسألة أنه حدث فى فترة ما أن بعض الأعمال التى لا تمت بصلة إلى الواقعية أو حتى إلى الأدب بشكل جرى تقديمها على أنها نماذج الواقعية الاشتراكية، فذلك قضية أخرى لا تبرر الدعوة إلى تير الواقعية الاشتراكية» (١٠).

النتيجة المطلوب استخلاصها مما يقوله تيراكوبيان وفولكوف - فيما سلف - هى رفض مساواة الواقعية الاشتراكية بالاتجاه الدوغماتى الضحل الذى جعل منها «نظرة رسمية» تؤججها دوافع إدارية وسياسية حيث لا مكان للموهبة والتعقيد الفنى والتجريب والصراع. فإن الفن - الذى يروم أن يقدم تفسيراً سليماً للحياة - هو ذلك الفن بالغ التعقيد والتجريب الذى يحاول دائماً أن يكشف مناطق جديدة.

وعليه يحق للبروفيسور غيوركى كونيتسيان اعتبار «أن أسوأ أزمان الواقعية الاشتراكية قد ولى» (١١).

وتقنع الآن الحاجة إلى تعميق القبول العام لضرورة الواقعية فى الأدب.

يقول الكاتب المعروف جنكينز ايتماوف: «الواقعية تعيش وتتطور فى تفاعل معقد مع المناهج والطرائق الأخرى.. والواقعية فى الأدب دليل تضريجه. إلا أن الصبغة الطفولية تلازم بقدر واحد الواقعية الفوتوغرافية، التى تحرم الفنان من كمال التصوير، والرومانسية الزائفة، التى تفصل الأدب عن الأرض. أما منهج الواقعية فإنه يمكن الفنان من تلمس الاتجاه قبل أن يتحول إلى ظاهرة والتعبير عن موقفه منه. إن الفنان الواقعى لا يستطيع أن يفوت أى جانب من جوانب الحياة، فذلك يتعارض مع جوهر التصوير الصادق للواقع، سواء كان ظاهرة إيجابية أم سلبية بغض النظر عما إذا كانت ظاهرة مقبولة أو مرفوضة. إن عدم رؤية الحياة الفؤارة بكاملها مصيبة للفنان. والذنب ذنبه فى تقييد رؤيته للعالم عمداً مهما تكن الدوافع» (١٢).

وتؤكد الباحثة سيفيلاتنا سيلفانوفنا أن الثقافة ليست فوضى لأنها تفترض نظاماً من المحددات الأخلاقية. «وإننى لا أتحدث عن أوامر أو توجيهات، فهذا يفسد العملية الإبداعية، بل على العكس يجب إعطاء الفنان حرية حقيقية. وإن الوجود داخل الثقافة مع تجنب الإباحية هو الذى يقدم للفنان حرية على درجة عالية من التحضر والروحانية» (١٣).

مؤدى هذا الكلام أن العملية الإبداعية ليست مقطوعة الصلة بمعيارياتها النظرية. وقد تركت الماركسية - اللينينية فى هذا الخصوص، تراثاً مفتوحاً وحياً ينبغى الآن - أكثر من ذى قبل - العودة إلى تعدده أى غناه، أولاً وقبل كل شئ.

(يتبع فى العدد القادم)

الهوامش

- ١ - مجلة «أدب ونقد» - القاهرة - عدد ٤٥ - ١٩٨٩.
- ٢ - نشرت المقابلة كاملة فى مجلة «المجدد» - حيفا - العدد المزدوج ١١ و ١٢ - ١٩٨٩.
- ٣ - من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويك» أشرفت عليها صحيفة «ليتراتورنيا غازيتا» الأدبية السوفيتية ونشرت الترجمة العربية الكاملة لوقائعها فى مجلة «أدب ونقد» - القاهرة - عدد ٥٣ - ١٩٨٩.
- ٤ - المصدر نفسه.
- ٥ - د. رمسيس عوض - مجلة «النار» - مصر - العدد ٦١ - كانون الثانى ١٩٩٠.
- ٦ - من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويك» مصدر سبق ذكره.
- ٧ - جنكينز ايتمانوف: «الرياح تطهر الأرض» - مقالات ومقابلات - منشورات دار التقدم - موسكو - ١٩٨٨.
- ٨ - مقابلة مع المسرحى السوفيتى ميخائيل شاتروف - مجلة «قضايا دولية» السوفيتية - العدد ٧ - ١٩٨٨ - نقلًا عن الترجمة العربية الكاملة المنشورة فى مجلة «الحرية» الفلسطينية - عدد ١٥٩٠/٤/١.
- ٩ - مجلة «الأدب السوفيتى» - الطبعة الإنجليزية - العدد ٤/١٩٨٩.
- ١٠ - من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويك» مصدر سبق ذكره.
- ١١ - مجلة «الأدب السوفيتى» - الطبعة الإنجليزية - العدد ٥/١٩٨٩.
- ١٢ - جنكينز ايتمانوف: «الرياح تطهر الأرض» - مصدر سبق ذكره.
- ١٣ - من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويك» مصدر سبق ذكره.



رواية "حيدر حيدر" الجديدة:

شموس الحرية فى ظلام العالم

نضال حمارنة

"الزمن القادم ليس لهم، حين نخرج من دم العائلة ودم الآلهة ودم السلطة الجائرة، نولد من جديد تحت الشمس" ص ١٢٢

شموس الفجر (١) رواية جديدة لحيدر حيدر تضم إلى وروده وهداياه النفسية الموجعة المتألقة، كمعاداته يقدم الحديد مثابراً بلغة خاصة راقية يتفرد بها، يتجلى فيها هاجس القضايا الكبرى التي ما زالت تهم القارئ العربى فى أى مكان.

حكاية عائلة فى السهول الخصبة على مشارف البحر تفتح نوافذها على تاريخ سورية منذ منتصف الخمسينيات إلى يومنا هذا.

بدر الدين نيهان المتمرد على الموروث القديم فى شخص الأب/ الإمام سعيد آل نيهان المتماثل مع السلطة السياسية آنذاك (الإقطاع، البرجوازية التجارية والرأسمال الصناعى الفتى). بدر المنتصر لوالدته المجرورة، المتغرب فى لبنان متنبلاً من عمل إلى آخر، محتكاً بأنماط متنوعة من البشر مما أتاح له التعرف على الفكر الاشتراكى والانتماء إليه. يعود إلى سورية، يشتري أرضاً صغيرة فى مروج الساحل، يبني بجانبها بيتاً متواضعاً، يتزوج فلاحاً بسيطة، يشرع فى تكوين عائلة جديدة حرة ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية يختلط فيها

الهم الخاص بالهم العام، أسرة ناهضة، توازى النهوض الوطنى التحررى الذى اجتاحت سورية والمنطقة العربية ومناطق عديدة أخرى من العالم. فى ظل هذا الموج الدافق نحو التقدم والتغيير ولدت راوية (البطلة) ابنة بدر الدين فوق المروج بجانب بذور الفسق الغالية على يد - الفجرية بيلار - الأم الثانية البداية التى لم تعرف الخضوع لأى سلطة. انتمت راوية لبدر الدين العصامى، المحب للأرض والطبيعة، الرافض للقهر، للوحشية الحديثة للمستغلين وسطوة الموروث الظلامى. كانت تلقب (بالفجرية الشيطانية التى لا تهاب) ص ٢٦. راوية تمثل جيل تشرب الحرية مع حليب الطفولة كبر مع بداية التراجعات وحاول بقدر ما يستطيع الفس فى طريق التقدم رغم (أنكسار الحلم عبر الصدمة التى تخلخل توازن العقل!) ص ١٢

تهوى الأب/ السند

بداية التراجع تزامنت مع واقعة اعتقال بدر الدين وقبوله المساومة مع أجهزة الأمن، استنكاره لشيوعيته، نكوصه للطائفة وإعلان استسلامه للسلطة (كان لابد أن أتنازل وأتراجع قليلاً. أن أحتى هامتى حتى لا تهانوا ولا تذلوا وتجوعوا. أن أوافق على انتساب نذير إلى الكلية العسكرية ليحمينى). ص ١٠٦ استلم نذير الابن الأكبر - ربيب العسكر تارياً - راية الأسرة بعد اعتكافات الأب الطويلة وإبحاره فى الوجه الصوفى وانعزاله عن العالم المعاش واتكاليته على قوى غير مرئية.

سقوط سند راوية (أصبحت بلا أب بلا صديق بلا منقذ!!!) ص ١١٢ ترافق إلى حد كبير مع انكفاء وتهوى رموز التنوير على مستوى منطقتنا والعالم. ألم يتعب البعض أو يستكين ليلم حلمه فى لحافه وينام.. ألم يتراجع المد الثورى فى العالم وتنهار المنظومة الاشتراكية (التي كانت سنداً للكثيرين). مقابل توحش الرأسمالية وإصرارها الدؤوب على الاحتفاظ بفائض القيمة وتحكمها بفائض التكنولوجيا الحديثة، وتغذيتها للصراعات القبلية/ الطائفية/ العرقية/ الإثنية والعنصرية لتحويل الصراع من مساره، مما أدى إلى ازدياد الفقر وتفشى الجهل وفلسفة الخرافة مع تأصيل دور القبضة البوليسية ومدها بأحدث الوسائل الحديثة. فى ظل هذا الخواء العام وانهايار الحلم تربعت نخبة جديدة تابعة لا وطن لها سوى أموالها المتناثرة فى بقاع العالم، تنهب شعوبها بشراسة تحت ستار مسميات متناقضة، مما أدى إلى اختلال خطير فى بنى المجتمع الكل يريد تفسيراً / حلاً.

البعض يلجأ إلى الخرافة أو الميتافيزيقا والبعض الآخر يحن إلى الأيام الخوالي أيام الزهو الثورى ويعيش فى تغاسة اليأس من الموروث والأحياء من المكتسب. راوية يراودها هذا الحلم الذى تتخلله الفراشة الزرقاء القادمة من فضاءات الأمل لتقول لها: (يا حمقاء لتطيرى أرمى بهذا العنبر إلى البحر) ص ١٥٦ لذلك فكرت راوية فى الانتحار رغم حبها الشديد للحياة. لكنها لم تفتش يوماً عن حل فردى كما فعلت زميلتها فى السكن الجامعى (علية الأذربيجانية) التى وجدت - المخرج - فى الزواج والإنجاب تحت عباءة الشرع الدينى المؤدلج ثم

سفرها للعمل في السعودية مع زوجها د. رضوان.

البحث عن الإنتماء

الارتباط الحي بين راوية وزميلها الفلسطيني اليساري، يوازي ارتباط جيل بقضية لازالت ساخنة .. لن تنسى مهما حاولوا تسكينها (بذلة غزة - أريحا - المسخ) ص ١٢٤ فهي مازالت بوصلة الانتماء نهتدى بدماء ثوارها عندما تغيب نجومنا.

ماجد زهوان الفلسطيني المنفى الشديد الانتماء (لوطن لم يعيش فيه أو يعرفه) ص ٢١ المكابر على جراحه وظروفه الخاصة، الراض للسلطة والمطالب بالتغيير الثوري.. بعد تخرجه في الجامعة في التسعينيات غادر إلى قبرص ليعمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية. لجأت إليه راوية بعد أن ضاقت بها السبيل في بيت يسيطر عليه الأخ المدجج بالسلاح والفرمانات، طردت ثم أعادتها الجدة، إلى أن جاء اليوم الفصل وناقشت أخاها الضابط فرد عليها بطلقة من مسدسه كادت تقتلها.

رباط الحميمة الوهاج ونور الحب المطلق جعل راوية وماجد (يطلقا طيور الروح والجسد والمرح النفسى حتى الأفاقي) ص ١٢٢ مع أنهما حسب قول راوية (غربيين في الزمن . شبه منبوذين خارج تخوم القبيلة . ملعونين في عرف الشرائع وسنن الأخلاق التي استنتت في غيابنا...) ص ١٤٦.

راوية تذرقتها رغبتيان كامنتان - منذ اعتقال والدها - التدمير واللا انتماء. (أين تكمن جذوري ... أتوه بين الموروث والمكتسب. ثم هذا الحنين والزوغان يبلبلني فأقع في الاضطراب والفوضى. جيلنا، هذا السائر على حد السكين هو الضحية أم الأمل القادم؟) ص ١٤٥ أما ماجد فكان يرى (أن الدماء وحدها التي تضىء الآن) ص ١٤٦ في آخر ليلة له أشعل النيران بطريقة احتفالية بهيجة، مجنوناً بحب الحياة/ الحرية/ المرأة، راقصاً رقصة العشق الأخيرة، معلناً (هذه النار احتفاء براوية طفلة الفجر) ص ١٦٦ مسرأً في أذننا: (نحن لن نفترق سوى بالموت). ص ١٦٦ في اليوم التالي فجر نفسه داخل السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا في الذكرى الثانية عشرة لاغتيال ماجد أبو شرار (٢). تاركاً لها وصيته - المفاجأة: - (... وحده الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كوني قوية وشامخة يا راوية...) ص ١٧١. شعشة الدم المقاوم وحدها تفصد القيع وتحولنا إلى نجوم تصد الظلام. ماجد زهوان خط قدره ودمجه بانتمائه لتحرير الأرض. أما راوية المصدومة، المخزونة، المغزوعة من توحش الوحدة والفقد تعود إليها فراشتها الزرقاء (الأمل) قائلة لها: (أيتها الحمقاء طيري هجماتك الحزينة ونبيهاتك السوداء على جناح طائفة من ورق وارمها في لج البحر.) ص ١٦٦

راوية الرمز

(راوية الجميلة كالبهر لكنها الرمل الفار من فرج الأصابع) ص ٢٨ راوية ابنة الفجر لا تمثل جيلاً من الأجيال فحسب أو فتاة في عائلة شرقية عربية نزعَت عن نفسها شرائق الموروث والمفروض والمطلوب.

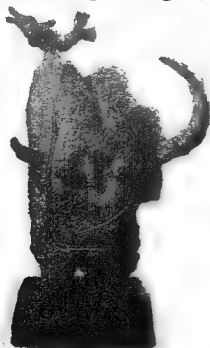
راوية زهرة شמוש الفجر - بمعنى آخر - الرمز / الحرية - التي تتعرض للقسر للطرد للتكليم وأحياناً للقتل. فإن غادرت أو أقصيت فهي لا محالة عاندة إلينا من متفد ما: لم يحتملها أبوها بعد ارتداده وتبرأ منها ومن دمها بعد رحيلها. وعندما ضربها أخوها الضابط يعنف ولطمها بالخائط صاحبت به الجدة: (أهى يهودية احتلت بيتك وأرضك لتقتلها؟ هى من لحمنا ودمنا ثارك ليس هنا) ص ١١٢. قبل سفرها إلى قبرص فى الميناء عند الوداع قالت لها أمها الفجرية: (أنت يا ابنتى من سلالة الريح وصفاء الينابيع) ١٧٣. ألم يقل لها ماجد زهوان مرة (حين يشرد نجم نحو نجم آخر هل يتزلزل الكون؟).

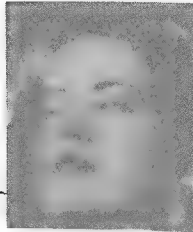
راوية الحرية التى قطعت حبل الدم يموسى حادة . كرهت السلطة الأحادية ، لم تحب أو شحة القضاة السوداء ولا ثياب العسكريين المرقطة. قال ماجد زهوان محتفلاً بحريته فى ليلته الأخيرة:

(هذه النار احتفاء براوية.. حبيبتي وكنزى وكفىنى) ص ١٦٦ ومن تكون حبيبة القدائى الفلسطينى وكنزه وكفنه (الشهيد يكفن بالراية)
سوى تلك التى غنت بها هـ . . .
يا حرية
يا زهرة نارية
يا طفلة وحشية
يا حرية

الهوامش:

- ١ - شמוש الفجر - رواية لحيدر حيدر - صدرت ١٩٩٧ عن دار ورد - سورية
- ٢ - الشهيد ماجد أبو شرار قائد سياسى وعسكري فى منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) اغتيل فى روما على يد الموساد الإسرائيلى - ١٩٨٢.





أسمهان : صوت أميرة

غادة نبيل

« وماذا سيقول الناس وهم يرون الأميرة زوجة الأمير تغنى؟ »
 « سيقولون إن أسمهان المغنية تركت الإمارة من أجل الفناء ».
 لم يكن فؤاد الأطرش الأخ الأكبر لأمال (أو إميلي كما كانوا يدللونها فى جبل الدروز) بقادر على كبح الفرسه.
 وأنا عندما قرأت بعض ما كتبه المؤرخون الموسيقيون المصريون والعرب فى صوتها .. وقرأت عنها ما يشبه السيرة المروية بالأسنة مختلفة لأناس تباينت مواقعهم منها وعلاقاتهم بها وعلاقاتها هى بهم، تمكنت من تكوين - أو هو تكون رغما عني - إحساس بأن الفنانة التى أعادوا المرة تلو الأخرى مشاهدة فيلمها الثانى والأخير « غرام وانتقام » لأسمع صوتها وأغانيها ذات الجمال الذى لا تجود به البشرية عليك إلا كل بضعة قرون .. إن حدث .. كانت فنانة طيبة .. فعلا طيبة، نزقة نعم .. وظاهريا قاسية فى بعض الأحيان خاصة على من أحبوها، إذ لم تحب رجلا ضعيفا بينما أحبها - لاغترافها الشره من الحياة وجاذبيتها وروعة صوتها - الكثيرون .. لكنها مع كل ما كانت وما فعلته بنفسها إسرافا وقسوة وهى من عرف عنها أصدقائها وعلى رأسهم محمد التابعى الصحفى الكبير أنها لم تحب فى حياتها رعا إلا أحمد حسنين باشا رئيس الديوان الملكى، وأخطر من كان يتحكم فى خيوط اللعبة السياسية فى زمانه .. وزوج الملكة نازلى عرفيا بأمر الملك وبالإكراه والمناورات (منها) . كانت رغم انخراطها فى

المخابرات البريطانية مرة ثم تقربها من الفرنسيين إبان بدايات الجنرال ديغول مثل محاولة انضمامها للمخابرات الألمانية.. وتعرضها للاغتيال قبل حادثة غرقها المفاجئ فى ترعة الساحل عام ١٩٤٤ قبل اكتمال «غرام وانتقام» ومحاولاتها العديدة للانتحار وهى فى مصر أو مع زوجها الأمير حسن بعد كل مرة تضطر للعودة إليه حتى ذكه الحزن وإهانة كراهيتها له ونفورها حتى من محبته واحتماله لها.. مع كل الأذى الذى كان المحيطين بها يحسون أنه ينالهم فقط بمعرفتها.. مع كل الضباط الإنجليز الذين حكى الكتب عن فواصل من مقامراتها العابرة معهم واستغلالها لمشاعر هذا أو ذاك لتحقيق مآرب.. كانت امرأة انعقدت بوصلتها على الأسى.. وما حدثت أنها أسطورة وكانت.. كما قال فيها المقيرون.. تحب كل ما هو جيد وجميل ومتقن.. الشراب الجيد، الطعام الجيد، الملابس الجيدة الرفيعة، الموسيقى الجيدة، الزهور الفاخرة والعطر الجميل.

محير أن تكتب عن شخص أحببته ولم تعرفه. الحيرة تكون أكثر عندما تقرأ عنه من أوغلوا فيه حبا وتناهشتهم مواقف متباينة إزاء حقيقته حتى وهم يحاكمون أنفسهم. أعنى أن آراء مصطفى أمين فى أسهمان طبعاً ستختلف عن صحفى أحبها بالفعل وهو محمد التابعى، كما قال عنه أحد زملاء مهنته بعد ذلك، وحتى آراء محمد التابعى الصديق/ الحبيب الذى حاول أن يظل وفياً للدور الأول لأن المحبوبة لم ترد الدور الثانى كانت محكومة بمنطقه ثلاثى الخطوط وسيادة غيبشة الظلال ما بين المنطقتين.. لذا عندما يحاكم مثله إرادتها الضعيفة من باب التحقيق، يسرع الحبيب فيه والصحفى الموضوعى أو الذى يحب أن يرى نفسه هكذا، فيقول مثلاً لنفسه: «وأنا كنت أقتسمت ألا أراها وها أنا أعود كما طلبت متى لأقابلها فى عيد ميلادها ونحتفل به فى القدس فأين الإرادة من هذا».

حتى الأخ الأكبر.. وبعض الحكايات عن أسهمان فى الكتب التى تعرض لسيرتها، تورد بعض رواياته عن مواقف مختلفة لها نشك فيه.. وفيها. الأخ الذى لن نقول إن المؤرخين قالوا فيه: «إنه كان ناصم الملمس والغاية عنده تهر الوسيلة»، فرياً الحيدة غائبة هنا بشكل ما وإنما الأخ الذى يضرب أخته ويقسو عندما تسهر حتى الرابعة فجراً كل يوم لتشرب مع الصحاب فى سقع الهرم، فتبيت أحياناً على السلام أمام منزل الأسرة (أحياناً كانوا يفتحون) أو يضطرها للجوء لأحد الأصدقاء الرجال تنام فى بيتهم تجنبا لبطشه وينكرونها حمايتها.

الأخ الذى يحتجز وثيقة طلاق أخته ليستعها من الزواج.. رغم تعدد زيجاتها.. وعلاقاتها غير الرسمية أيضاً.. لأن «الدرزية لا يجب أن تتزوج إلا درزى»، ويزوجها عنوة واحتيالاً ولا يوافق على رجوعها لزوجها الأول. أياً ما كانت دوافعها (التأثر من تردى سمعتها فى الأوساط الأرستقراطية حيث استمات من نظر الأميرات لها كارتست تقف أمامهن بفرقتها أو تجذب التجوى فى المحافظات وأفراح الأرياف لتعول نفسها وتسهم فى الإنفاق على أسرتها، أو بأمر المخابرات البريطانية ذات مرة).. الأخ الذى لا يوافق على هذا لأن عودة المطلقة لمطلقها حرام فى العقيدة الدرزية.. وتلوذ أخته بالأخ الأصغر تشكو كل هذه التساوة والحرص على اللاتق عندما كادت تجن فى الشام من سماع استوائانات فريد وأم كلثوم وهى زوجة وأم - غائبة - كيف تفعل متردة.. أمام كل هذا؟ «إنها فنانة وأنا أفهمها لأتلى فنان».. فريد كان الحنون.

حتى عليا. المنذر الأطرش الفنانة والأم لم تستطع أن تفعل شيئا تقس به ذلك الهاجس لدى أسهمان أنها سحوت مبكرا كما كانت ترد لأصدقائها. كان الجري لأقرب زجاجة ويسكي. تشربه كالماء كما قالوا عنها. والبيكا عندما تتعرض لإهانة.. ولو كانت قد سعت لها.. لكن الطيبة الى تستشعرها وأنت تقرأ عن هذه السيدة هي التي كانت تجعلها «تغفر».. لعله المعيار الأكبر الدال لأنها كانت تعود إلى من أهانها تلتبس قربة وحسن ظنه وأشياء كثيرة منها مساعدته و«تبلغ» غلظه فيها لأنها لا تستغنى إلا عن «تختار» الاستغناء عنهم. الاختيار كلمة مفتاح إن أردت الاقتراب من فهم الشخصية التي وصفها من أحبوها بأنها «معقدة».

بكل بساطة كانت صاحبة الاسم (أطلقه عليها داود حسنى) الأعجمى الذى عرفت بها أشهر مغنية للعجم فى زمانها تريد دائما فقط - أن تفعل ما تشاء عندما تشاء، جموح تلعب بالحظ (لا ننسى موقف التابعى الملتبس حتى وإن لم يكن الموقف المتأثر بعدم مبادلتها مشاعره التي كادت تصل به للزواج منها وأدت إلى رشوته لخادمها وسائقها وصديقاتها ليأتين له بأخبارها وكن يمدعنه بالاتفاق معها). حتى ليقول التابعى مثلا إنها كانت ضنية بمشاعرها لا تسلم قيادها لمخلوق تأخذ ما تستطيع من العواطف وتحس أن لا وقت أمامها للحب.

ولا أريد أن أبذل انحيازا بانحياز.. لأننى لا يمكن أن أدافع عن إنسان بشقاعة صوته. أم يمكن؟ لعل الغافر لأسهمان فى كل ما كانت تقصه من الآخرين حتى الجلد هو أنها لم تكن سعيدة.. وأيضاً لنكن منصفين.. لم يكن الشيق للسعادة يقوم على تكوينها.. لا بحبها للمغامرة الذى يفترض أنه كان من بواعث قبولها التجديد فى المخابرات البريطانية، ولا بنهمها للحصول على حب الآخرين، لأن هذا لم يكن دائما مصحوبا بدم أو أمان.. على العكس فى حالة أحمد حسنين باشا، وفى نهاية عمرها أحمد سالم (تزوجت من أحمد بدرخان ولكن عرفيا مدة أربعين يوما، وقامت القيامة فى مصر والداخلية المصرية) كانت المحبة مجلبة للأعاصير. أول طفلة حملت بها - ابنتها الوحيدة وتدعى كاميليا - لم تكن ترغبها. كانت تريد إجهاضها لأنها فى ظنى كانت تصورا لسجنها مع زوج لم تخش.. ورمزا حيا على حرماتها من الغناء.. والطفل الآخر الذى حملت به كان من أحمد سالم.. فرحت لأنه ثمرة حب لكن ذلك أيضا لم يدم عندما بدأت الشكوك المتبادلة والضغوط الحكومية عليه لتطبيقها كشرط لدخولها مصر من القدس، حيث تزوجا وحصولها على تأشيرة واستمرار إقامتها معه رغم الطلاق القانونى لأنه كان تحت ضغط وتغريدها فى كوخها الريفى بلا مساحيق وهى تساعد الطاهية فى الطعام.

ثم بدأ الشك.. شك أحمد سالم أنها تزوجته لتحصل على الجنسية المصرية وشكها فيها عندما عادت لأحمد حسنين وعادوت السهر وجره إليه حتى اضطر ليسأل غريمه ماذا تفعل فى بيته، فإن أخبره مثلا أنها كانت تأخذ رأييه فى أغاني فيلمها «غرام وانتقام» يكون ردها الصيغة أنها تعرف أحمد حسنين قبله وليست على استعداد لأن تفقد أصدقائها بسببه و«مش عاجبك طلقنى» ونظرا لأنه ماكنش عاجيه، ولم يستطع تطليقها، كان يلجأ للالتحار فى كل مرة تطلب الطلاق. فأى كم من التعاسة المشعة هذا؟ التابعى مثلا احتاج أن يتألم جيدا وينهزم مرات قبل أن يفهم شخصية كهذه ويتقبلها.. ثم احتاج الكثير كى يبعد.

لن يفلح الكلام بدون أمثلة، لذا أنهيتاً لسرد بعضها قبل أن نبدأ حديث الفن.. فى مرة طليت أسمهان من التابعى زيارتها فى مسكنها من بعد انقطاع، وكانت قد أنفقت كل مليم لديها.. كما يؤكد المؤرخون - فى تأييد منزل الزوجية الكائن بعمارة الإمبرياليا بشارع شريف، ومرضت عقب طلاقها من الرقيق المتدين صاحب التعليم الباريسى أحمد بدرخان، والذي كان لظليها المفاجئ منه أن يتزوجها عقب انتهاء تصوير فيلم «انتصار الشباب» وتأثره بظهورها التمس طوال التصوير دلالة على جرأة وغرابة وابتعاد أصيل عن المعارفات.

ورغم أنها لزمت الفراش تخرج التابعى من زيارتها فيما كان يعتبره - لازال - منزل الزوجية وطنها تحتاج بعض المال فبعث إليها بمظروف بداخله مبلغ ما مرق مع اعتذار عن الزيارة. وردت أسمهان إليه خطابه بكل ما فيه وكتبت على ظهره: «كنت أريد فقط أن أراك فلم تتنازل وأشكرك».

بعد هذا عرف التابعى أنها لم تكن تجدد ثمن الدواء فى محنتها الصحية النفسية هذه عقب الطلاق، بل وتم قطع الكهرباء عن شقتها لأنها لم تكن تملك ثمن تسديد الفاتورة وتعاون خادمان عندها على التكفل بشمن الدواء سرا ثم أخبراه بعد أن شفيت، ولما عاتبها لأنها لم تلجأ لصداقته كانت بسيطة وزاهدة الكبرياء: «تكفىنى صداقتك ثم أنا لم أعتد أن أمد يدى لأحد بالسؤال».

نفهم هذا ونستحرق منه طوال تاريخها.. وهى التى كانت تدمن الجلوس إلى مرائد القمار بينما هوس تقامر بكل الأساور والأقراط التى ترتديها وحتى بالفراء على كتفيها أحياناً.. بل كانت فى وقت ما ترتدى حلياً من الزجاج وتحرس على أناقتها بفستانين أو ثلاثة فحسب.. وتعرضت للحجز على ملابسها مرة فى أحد فنادق القدس لأنها كانت مفلسة.. الحاجة للمال لم تذلها، حتى عندما كانت تحس هى بهذا.

وأقصد بالذلل قبول الإهانة.. يعنى حتى عندما قبلت حفلة غنائية عرضها عليها متعهد حفلات فى رأس البر وأثر هدير الأمواج على مسامع الجمهور الذى كان أكثره قد سكر وجرحوها بالكلام وتفضيل سماع أم كلثوم وليلى مراد بالراديو، وانسحب الجميع ويكت من ألم الاضطراب للفناء لسكارى وامتهان حنجرتها.. حتى هذا كان يتوازن دائماً مع جلالة الاستغناء عندما طرب لصوتها أحد كبار الأمراء العرب مرة واستخفه الطرب فقام ورقص ثم أهداها سيارة «لنكولن» تركتها لأحد أقرابها.

أسمهان كانت تغنى لأُميرات البيت المالك بالفرنسية لأنهن يفهمنها أكثر من العربية، ولا تقبل منهن مالا رغم الحاجة، وتتكفل بنفقات الفرقة الموسيقية خوقاً من الطرد من مصر، كما يقول فؤاد الأطرش (بلا محبة واضحة فى الكلمات)، أى لهدف أهم لديها من المال، لكنها كانت تملك بجسارة الأميرات الحقيقيات أن ترفض الفناء فى حفل خاص بقصر صديقتها الأميرة شويكار لقاء خمسمائة جنيه، وليس فى جيبيها سوى ثلاثة جنيهات وسبعون قرشاً تجلس بها مع الموسيقىار أحمد الحفناوى فى كازينو الحمام بالجيزة. الأميرة شويكار أيضاً كانت حماة أحد حسنين، «عايزانى أروح وأقف أغنى قدام شوية ستات علشان إيه.. علشان ماهى أميرة.. وأنا كمان أميرة».

وكانت تنتدر على خياليا رجال الدولة وهى تفضحهم سرا للتابعى الصديق:

«فلان باشا أهدانى صندوق شيمانيا ودعانى لمقابلته فى مكان كذا، لكنى لم أذهب، وفلان - الوزير السابق - دعانى لتناول العشاء معه ومع زوجته وأولاده وبينما هم حول المائدة مد الوزير يده من تحت

غطاء المائدة يحاول أن يسكس بيلى... آه لو قدرت تنشر هذه الأخبار إذن لعرفت مصر الكثير عن زعمائها وكبرائها المشهورين!.. وتضحك.

هذه الشخصية هى من تستدين لتشتري أى شىء يبدو غير ذى قيمة للآخرين مثلاً.. أو رعا لتشتري هدية.. وهذا ما فشل التابعى مرة فى تصديقه.. وبدأ مسلسل طويل من إهاناته لها.. لأنه كان يحس أنها تهين نفسها.. أو رعا تهينه دون قصد لأنها لم تحبه.. هذا هو حلى وزما لم يقطن هو له تماماً. أهدته مرة زرارين بلاتين فى عيد ميلاده.. وطبعاً شكرها مؤكداً أن بوكيه ورد كان يكفى وسألها عن مصدر المال فذكرت أحد متعهدي الحفلات وعريون ٤٠ جنيهها، وأخبرته ببساطتها فى اليوم التالى أنها اشترت طقم صالون بخمسة وخمسين جنيهها بعد مساومات مع المحل. ويسأل التابعى الصديق والرامق عن مصدر المال وهى التى لم يكن يجيبها شىء اليوم السابق، فتقول له: «سأخبرك بالحق» وتبدأ الإهانة: «ومتى قلت الحق؟».

لم يصدقها عندما أخبرته أنها اقترضت مائة جنيه من صديقة لها وأعاد لها الهدية بعنف ولا أريد أن أرى وجهك!.. وزاد بأنه لا يقبل هدية لا يعلم مصدر مالها، وظلت هى تحاول الاتصال به حتى صرخت فيه «فى ستين داهية».. وتأكد هو فيما بعد أنها لم تكن تكذب.. وعندما أغلظ لها فى القول مرة أخرى وفى سياق آخر وقفت تسد باب الشقة ل تمنعه من الخروج ولتقول له: «أنا التى أمها أميرة وأبوها أمير وزوجها أمير تيجى أنت.. أنت ابن مين فى مصر؟ فبرد مستخفاً: ولا أحد!

فتواصل: تيجى أنت يالى لا هنا ولا هناك وتشتغى؟ فيغرس فيها التابعى سكيناً: أنت وعائلتك وكل أمراء الدروز بتوعكم ما بجوش شيوخ أصفر حارة عندنا فى مصر».

وتنفجر فى البكاء لأن صنعية رد الأذى والتفكير فى المقول والانتباه للعدوان ليست أصيلة.. ويهرع إليها يقبل يدها معتذراً! ولا يستغنى أحدهما عن الألم الذى يسببه له الآخر. المتمرد لا يسمح لنصيحة لكن وجود الشخص الثقة الذى يستطيع مع يسقط وحده فى دوامة أن يعتمد عليه كان يكفى أسمهان. هى إذن الثقة فى أن المحبة ولا سواها وراء العنف، وكان يمكن لها أن تطلب من التابعى زيارتها فى القدس وهى وحدها، أو فى إحدى هوياتها الكثيرة جداً من زوجها الأمير حسن.. وتغير الفندق لكيلا يصل إليها الزوج لكن لا تتخفى.. تتمشى وتتجول مع التابعى الذى يزورها للاحتفال بعيد الأضحى أو عيد الميلاد المجيد بناءً على طلب منها.. يراها الناس فى الشوارع ويلبسان الدعوات معاً، لكنها تفلت منه وتذهب بصحبة ضباط إنجليز أو يسمع صوته مع بعض الجنود والسكري من السيدات بالطوايق العليا فى القصور ويقول لنفسه - كما يذكر المؤرخون لسيرتها - «إنه ليس هكذا يكون سلوك الأميرات»، ويحاول قتلها بسكين باردة:

«إنه ليس من المستحيل أن تشرق الشمس من المغرب أو تغرب من المشرق أو ينقلب الأبيض سواداً أو السواد بياضاً، لكن المستحيل حقاً هو أن تغيرى أخلاقك وما بنفسك وأنت قد تعيشين مائة عام تستمعين فى كل يوم وكل ساعة وكل دقيقة لفظ الكرامة دون أن تفهمى له معنى».

وتبكي وتعطى له مواعيد جديدة ولا تلتزم بها ويجدها منع غيره ويطلب طلوعها إليه وإلا سينزل

إليها! فتجيبه: «إن كنت راجل انزل.. وتشرب وتطلب الصنف وفجأة قد تخرج مصحفا صغيرا من حقيبة يدها وتقبله وتبكي ويكتشف الزوج «عريض» التابعى لها لأسابيع فى غرفة الفندق بالقدس ويكسر درج مكتبها ويجد رسائله من بين ما يجد وتخشى هى أن «يقصوه» - يقتلوه - وتتوق على ما يبدو للانفلات الكبير والأخير.. من كل انفلاتاتها التى لا تشع حتى شارفت الموت عندما قامت بطلاء وجهها وكفيها بالأسود لتهرب من سوريا للقدس مع الأمير قاعور أحد أمراء البادية أثناء عملها بالمخابرات البريطانية.. طوال ليلة وبعض يوم على ظهر حصان تسجل فيها كل ما تراه من تجمعات للجند وأركان المدافع.. وتكافأ بأكثر من قصر فى بيروت، وأجنحة خاصة فى فندق الشرق بدمشق، والجناح الملكى فى فندق الملك داود بفلسطين خلال قصر زوجها بالسويداء والحراس الخاصين الذين يمنح لها الإنجليز حق اختيارهم من الأشداء وهى التى كانت تعلم أسماء كل زعماء الجبل قبل أن يذكرهم الإنجليز أمامها بصفتهم أبناء عشيرتها.

تفكر أسمهان أن طرد قوات الفيشى الموالية للألمان والمحور إبان الحرب من سوريا ولبنان هو تهديد للاستقلال الحقيقى ثم تجد أنها ورطت نفسها وشعبها مع الإنجليز الذين يهدفون إلى تقسيم العالم العربى إلى دويلات من السنة والشيعية والدروز وإعادة لبنان وجبل الدروز بالذات لفرنسا الحرة بزعامة ديجمول. كانت تقضى الليالى مع بعض الضباط الإنجليز، وحدود العلاقة من الصعب الخوض فيها، لكن بعضهم كان يعاقب بالنقل إلى كينيا! عندما لا يصدر لأوامر الابتعاد عنها! ورغم ذلك يذكر ضابط إنجليزى عاشق لها هو نيكولاس فات أنها لم تكن تسعى إلى الجنس وإنما للحصول على الإعجاب وأن أنوثتها كانت طافية.

وأذكر شكل قوام أسمهان بسرعة من الفيلم الوحيد الذى حفظته لها من كثرة المشاهدة «غرام وانتقام»، أولا أجد العثران اختصارا لعمر ولكيفية ومنهج.. لم تكن ساحرة الجمال ولا كان جسمها جميلا أو مغريا فيما يتبدى، لكننى أعرف أن الأنوثة روح وإحساس زاه ومشتعل لدى المرأة بأنها «الجميلة».. ودونها نون النسوة.. ثم إن لقدرة الإغواء والإحساس بالقوة المتحكممة الناجمة عنها ما يغذى هذا كله ويجلوه أكثر ويرى بعض المستشهد بهم فى الكتب التى قرأتها عن أسمهان أن عينها كانت كل شئ.. وأنها كانت تعرف كيف تستخدمها وقتما تريد.

ثم إنها كانت غنية.. (أى لم تكن سنديلا حتى عندما كانت مفلسة) وصداحة الصوت وجررة كبراق.. رفضت أن تحيا مع أمها وإخوتها عقب الطلاق.. وحاولت أن «تعب» من الحياة عبا.. وربما كان حسنا أن فعلت.. بمعنى ما.. هى الوحيدة التى كانت تملك بصيرة استشراف أن عمرها فعلا سيكون قصيرا.. ومن أسرة حاكمة يمثل عميدها (والد أسمهان فهد الأطرش) طائفته فى المنطقة ويترك أسرته لينضم إلى الحركة الوطنية المقاومة للفرنسيين.

ولاشك.. كما تذكر المراجع التى وقعت فى يدي.. أن كل من كان يعرف انحدارها من عائلة سلطان باشا الأطرش والأطراشة الحاكمين فى جبل الدروز كان يحيطها بمظاهر التكریم والاحترام، لذلك كان من اليسير.. نفسيا.. على الدائرة المحيطة بها أن تنظر لها بإكبار عندما أتت الأم بالأطفال الثلاثة فى قطار فلسطين ونزلت فى القنطرة ودخلت مصر بذكر اسم سعد زغلول لتقسيم فى شقة من غرفتين بستين قرشا وتلتحق أولادها بالمدارس الفرنسية بالمجان فى مصر، ويضطر فؤاد لترك المدرسة ليعمل

فى مصنع أسنان ثم يلتحق فريد بمحل اسمه «بلاتشى».. متجر مشهور فى الموسيقى يترتب ثلاثة جنيها فى الشهر نظير حمل البضائع للزيائن على دراجة صغيرة، حتى تمس حياة العائلة المغتربة عصا السحر كما فى حكايا الأطفال السحرية من نوع «الجمال النائم» و«سنديرلا».

فيطرق باب الأسيرة يوما موظف من الجامعة الأمريكية يدعو الأم وأولادها لمقابلة البارون إيكيرن المليونير الأمريكى الذى كان معجبا بثورة النوروز وصمود الأطارشة ضد الفرنسيين وبعد حركة الدروز بالمال والسلاح ويقرر مساعدة الأسرة بمبلغ مائة دولار شهريا، وتغنى الأم وتعزف على العود فى منزلها.. وتبدأ أسهمان فى تسجيل أولى اسطواناتها وهى بعد تلميذة بمدرسة الراهبات. تجلس تتوسل لأم كلثوم كلما زارت هذه عائلتها، طفلة على السجادة تطلب منها غنا.. يكتشفها محمود صبيح وهو يسمعها مصادفة هو والقصبجي تغنى أغنية أم كلثوم «سكت والدمع تكلم» (كلمات رامى وتلحين القصبجي) وتنبأ لها محمود صبيح وهو يرت على رأسها أن سيكون لها شأن كبير. ويدعوها عبدالوهاب إلى قصر السيدة زبيدة شهاب.. لقاء تاريخي شهده كامل إبراهيم أشهر عازفى القانون فى عصره. غنت أسهمان يومها موالا لبنانيا لمطرب اسمه فرج الله بيضا (عائلة بيضا اللبنانية كانت تملك شركة يبيضاون التى تعاقدت معها بعد شركة كولومبيا للاسطوانات وقرضونها أحيانا «تحت الحساب»).. كان الموال مرثية من فرج الله بيضا لوفاة شقيقه المتوفى فجأة:

وأنشدت:

أنا والنار ترقد بقلبي من فرق الحى
والحيل منى انقطع فص العضم والحي
قالوا اتصير حبيبك قلت أنا وحداى
ويلي من الفرقة ويل خدنى معاك ياخى
ويكى الحضور.. ومعهم عازف القانون.

لكن ربما مزيج الفن والإمارة كانا رخصة إعفاء من أشياء كثيرة بل وكثيرة جدا. طلعت حرب باشا الاقتصادى الكبير كان ينظر لأسهمان كاتبة كما تفيد المراجع. ففى مرة طلبت منه الإعداد لوليمة يحضرها الكبار وحددت هى الأسماء (١) لأنها «مشتاقة للكبيبة الشامى وورق العنب وبامية الطاجن». وعندما جاء الجميع وأعدت الوليمة فى قصره غابت. واتصل الرجل بأخيها فؤاد يسأل عن «المجنونة»، ويخرج أخيها يبحث عنها ويتذكر أنها ذكرت صديقة ما فيذهب فعلا هناك ويجدهما جالستين تلبيان الورق وتأكلان الطعمية بشهية، ولدى تذكرها بانتظار الباشا ومطلبها منه تقول بكل البساطة المستفزة: «أمس، هذا حدث أمس، أما اليوم فوننى أريد أن أكل الطعمية كما ترى»، ليحبذها غصبا وتذهب للكبار المنتظرين فيمتقلها المضيف وأصحاب السعادة كأن لم يحدث شئ.. فهل الفراغ هنا لأنها أسهمان الفنانة؟ أم أسهمان الأميرة المسموح لها بترف الزنق ولو بإهانة الغير وعدم التقيد بشئ.. وإن كانت هى من طلبته وسعت له؟ هل كان هذا ما حمى سمعتها - فقط إلى حين وعدها بدأ منطق عصرها ومجتمعها يجعل الكل - كما قالت للتابعى «يتكلم عنى بالحق وبالباطل.. ويعملوا من الحية قبة».

أو.. ما هو السحرى فى شخصيات معينة لتحظى بالامتثال؟ هل هو الجمال الذى يفرض ذاته

وسلطان قوانينه.. باستغلال ضعفنا وازدواجنا وأشياء أخرى من هذا القبيل ويفاخر باستغنائنا حتى عن الإطراء.. فريدا لا يستبدل ويهزنا بعمق.. لا يتبع منا ولا يمكن أن نرد عليه أو نغسه بسوء أو نعيد له شيئا مما منحنا.. الجسيم ذلك الذي لا ينتظر أبدا ولا يحتاج يوما أن نقول له: «كم أنت جميل!».

أم أن الأبهة.. ما يحيط بالموضوع الجمالى وما نعرفه عنه دائما دائما يتدخلان؟ وإذا «استغل» الجسيم ذلك الانبهار به وأمعن.. أياك جميلا؟ هل نحاكم أخلاقه بأخلاقنا؟ أم ثمة لحظة تكف فيها الفلسفة؟ أليس من درجات وأنواع للجسم؟

إمتى تحترف إمتى

إنى بأحبك أنت

إمتى تحترف إنى بأحبك

أنت أنت أنت

إمتى إمتى تحترف إمتى

إمتى تحترف

لا يوم عطفك عليا

ولا أنت سائل فيا

ولإمتى تحترف بالى

وتزود همى

ياللى غرامك فى خيالى

ياللى غرامك فى خيالى

وف روحى ودمى

إمتى تحترف إمتى

إنى بأحبك أنت

إمتى تحترف إنى بأحبك

أنت أنت أنت

إمتى إمتى تحترف إمتى

إمتى تحترف

هى غنت الموال أو المواليا - كما يقال له - مثل أكثر عظماء الطرب فى زمانها.. نادرة الشامية وصالح عبدالحى وأم كلثوم وفريد وعبد الوهاب وعبد الغنى السيد وعبد المطلب، وغنت الأغنية الشعبية المزوجة بقالب المواليا فى رانعتها «ياديرتى مالك علينا لوم».. وغنت الديالوج مع فريد فى فيلم «انتصار الشباب»، وغنت على إيقاعات الفوكس تروت فى «ياحبيبى تعالى الحقنى شوف اللى

جرالى» من تلحين مدحت عاصم، واعتمد فريد على ما يقال له إيقاع الباسوديل الأسباني فى الكثير من ألحانه لأخته فى «انتصار الشباب»، وغنت الأغنية الراقصة التى مالت فيها أكثر الملحنين المصريين ناحية إيقاع الفالس الذى يعتمد على مقياس ثلاثى بسيط أو بعض المقاييس المركبة المنبثقة عن ذلك المقياس (إستى تحترف إمتى).. باختصار أبدعت أسمهان بصوت الكونترالتو فى أفانين علم الغناء الغربى (صولفيج) التى تجلّت فى رائعة القصصى مونولوج تغريد البلابل المعروف باسم «ياطيور».

بالمقارنة مع أم كلثوم كانت السوروية الفرنسية (كما كان مدونا فى خانة الجنسية بجواز سفرها) التى اسمها أسمهان من عائلة حزينة الصوت.. فريد كان أسرا فى هذه الخصيصة.. الطبيعة كلها كانت فى صوتها وجسارة منح الملحنين حق التجديد التى جعلت أم كلثوم تخسر أكثر من لمن للقصصى والسنباطى لأسمهان ثم تعاقبهما وتحاول وقف تلحينها عليها هى متى تنجح الأغنية الأسمهانية ويجعل أم كلثوم بتهديدها للقصصى مرة بالطرد من تحتها لولا تضامن أفراد التخت معه وقصر السنباطى الذى لم يحتمل ثوراتها عليه لألحانه على أسمهان لفترة طويلة (حديث عيتن) (و هل يتم البان) للقصصى، ثم (اسقنيها بأبى أنت وأمى) والأخيرة من شعر الأخطل الصغير (وليت للبراق عينا).. كانت أسمهان بهذه وغيرها قد بدأت تهز عرش أم كلثوم التى وقف فيها لوقت طويل - وخوفا من التجديد وتصدى الملحنين لأغنية العشرينيات المترهلة فنيا - على تطريب زكريا أحمد بالذات.

البحثة والموسيقى الكبير بيلا بارتوك كان يقول: «إن أى مغنٍ أو مطرب إذا أراد أن يؤدى لحنا ما فى بيثة غير بيثة اللحن الأصلية، فإن المطرب أو المغنى يكيف اللحن المذكور وفق البيثة الموجود فيها، وبذلك يفقد اللحن كثيرا من سماته الأصلية، ويكتسب بالتالى صفات جديدة هى صفات البيثة الجديدة».

فريد نجح فى هذا إلى حد بعيد خاصة مع الألحان التى وضعها لأخته لأنه كان يحفظ الكثير من الغناء الشعبى السورى واستطاع صهر الموسيقى الشعبية الشامية - وإن ألحان أصلية لغيره مثل الفنان السورى مصطفى اللبابيدى - فى التراث الموسيقى المصرى. فعلا فى موال «ياديرتى» والموال الجبلى الشامى كان يستهل عادة بكلمة أوف «نلحظه فى «ياديرتى»» عوضا عن كلمة «ياليل» فى مصر، وشجعه هذا على نقل الكثير غيره مثل «ياريتنى طير لطير حواليك».. واستطاعت أسمهان رغم ما يصفه المتخصصون فى علم الأصوات بالتفريد أو العرض الصوتى الحر (العرض الصوتى يقولون كالعرض الموسيقى الذى يعنى انفراد العازف مثلا فى التخت بالعزف وحده دوناً عن سائر العازفين فيرتجّل ويوصل بين المقامات.. هذا العرض إما حر أو مقيد) استطاعت أن تتقن العرض الصوتى الحر بتأثير بيثها الجبلية وتدخل بصوتها أيضا ما يصفونه بالعرض الصوتى المقيد ضمن مناطق رائعة الرفافة والارتقاء وشديدة الشاعرية.. وكان السنباطى يخاف من ثقافتها الفنية وهى من تعلمت العزف على العود من داود حسنى ولقنها الشيخ زكريا أحمد أصول الإلقاء الغنائى وحفظها التراث فريد غصن، بينما تكفل القصصى بالمقامات والانتقال بينها.. يخاف عليها من ثقافتها أن تنزلق إلى مقامات موسيقية فى بعض الألحان تعجز معها عن العودة للمقام الأصل.

لكن كانت لها الحنجرة طيعة.. والصوت مزيج من «صوت المرأة وصوت الكمان وصوت الناي وصوت الأبرأ وصوت الحمامة المطوقة».. هكذا يرى كمال النجسى، وأزيد أنا كمستمعة فأقول كان صوتها



شديد الأنوثة.. شديد الإمتاع.. شديد الخصوبة والقوة.. شديد الإغواء.. لولا الانطفاء الشهوى اللازم في حياة كل أصيل، مثلها في هذا مثل سيد درويش (وكلاهما استهلك نفسه بقساوة ليحررنا منه.. لكن ليس مبكرا كما في التوهج الشهوى اللازم لأمثالهما) لرما تمتعنا أكثر.. وتأملت هي مدة أطول.. وأهانت حنجرتها أكثر بالسهر المتواصل والشراب ولتلفت الرئة الأخرى لديها مثل الرئة اليمنى.

بشارة الخوري (الأخطل الصغير) رثاها عندما غرقت بقصيدة بدیعة قال في أحد أبياتها:
أضاع جبريل من قيشاره وترا
في ليلة ضل فيها نجمه الهادي

المراجع :

- (١) سعيد أبو العينين: «أسمهان لعبة الحب والمخاطر» - كتاب اليوم - صادر عن دار أخبار اليوم - عدد سبتمبر ١٩٩٦.
- (٢) صميم الشريف: «الأغنية العربية» - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨١.
- (٣) كمال النجمي: «القناة المصرية: مطربون ومستمعون» - كتاب الهلال - ١٩٩٣.



الشعر والتصوف

عرض:

محمد سعد شحاتة

يقول المؤلف - د. إبراهيم محمد منصور - في تصديره "هذه الدراسة محاولة لوضع لبنة في بناء أصول الشعر العربي المعاصر التي امتدت وتشابكت وانتجت فروغاً تطاولت وتشعبت كذلك، وإذا كان بعض الشعراء يتوهم أنه خاصم أصوله القريبية بل آبائه الأقربين حتى قال قائلهم - يقصد حلمي سالم:

هل عاد لائقاً لمثلي أن يقول:

"صافية أراك يا حبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن؟"

مهد من الغناء فأت.

فما بالنا بجذورهم الممتدة في الزمن حتى امرئ القيس؟
وهو يطرح هذا السؤال مدخلاً لدراسته التي كانت في الأصل أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في الآداب بجامعة طنطا عام ١٩٩٦م.
وقد جعل دراسته تسعة فصول:

الأول بعنوان: الفلسفة الصوفية، ودرس فيه حدود الصوفية: تعريفها، الصوفية الدينية، الصوفية في الغرب، الصوفية والفلسفة، الصوفية والشعر، التراث الصوفي، الصوفية في المشرق الإسلامي.

ثم درس أقاليم الصوفية الثلاثة: الله - العالم - الإنسان، من خلال مباحث: إله الصوفية، العلاج والتفري وابن الفارض، الحلول والبقاء، وحدة الشهود، ثم

وحدة الوجود عند ابن عربي.

ودار المبحث الثالث حول : ظاهرة الحب الإلهي فدرس فيه:
الحب الإلهي والمعرفة، العشق والكون، الأنثى رمز صوفي، الأوصاف الحسية
في الغزل الصوفي، الحب الصوفي في المسيحية والإسلام.
أما المبحث الرابع: فكان حول الرمز الصوفي: قدم له بتمهيد حول مفهوم :
الرمز - رمز المرأة - رمز الخمر - صورة الإنسان الكامل - صورة الخضر - ورمز
الحروف عند الصوفيين باعتبار الحروف "هي البهاء وهي أصل الأشياء في أول
خلقتها ومنها تألب الأمر وظهر الملك" أو كما يقول ابن عربي "الحروف أمة من
الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا
يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف أفصح العالم لساناً
وأوضحه بياناً، وهم على أقسام كاتقسام العالم المعروف في العرف".

ويصل إلى دلالة خاصة لرمز الحرف احتفى بها النفرى إذ يقول:
ولا تصل رمزية الحروف إحياءات ولا استعارات ولا صوراً
شعرية وقد يكون استعمال النفرى لرمزية الحروف استثناء من
ذلك فهو قد حمل رموز الحروف إحياءات جعلتها حيلى بعمان
مميقة وخيال رحب استفاد منها الشعراء المعاصرون كثيراً يقول
النفرى: وقال لى الحرف يسرى حيث القصد: جيم جنة، جيم
جسيم. ثم درس رمز الطبيعة عندهم باعتبار "أن العشق الإلهي
هو ارتباط بجمال الحق، لذا كان تصويرهم لجمال الطبيعة فيه
تمجيد لمظاهر القدرة الإلهية وصور الجمال التي هي صورة الحق
باعتبار كل ما في الوجود إنما هو مجلى من مجالى جمال الذات
المقدسة كما قال ابن الفارض:

تراه إن غاب عنى كل جارية فى كل معنى لطيف رائق بهج
فى نفحة العود والنأى الرخيم تآلف بين ألحان من الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى يرد الاصائل والاصباح فى الجليج

** أما الفصل الثانى فدار حول: البعد الصوفي في المذاهب الشعرية
والفلسفية المعاصرة وقد درس فيه بعد المدخل، الرومنتيكية والتصوف،
الوجودية، النزعة الإنسانية، الرمزية، السيريالية، ثم الحداثة، وفى هذا المبحث
يستعير مقولة خالدة سعيد:

"الكتابة الحديثة هي لغة لكلية الحضور الإنسانى وكلية التجربة الإنسانية
وهذا أدى إلى غياب الأغراض فى الشعر مثلاً: إذ صارت القصيدة لحظة كلية
تستوعب الوضعية الإنسانية فى شموليتها كما تطلع الشعر إلى النهوض
بالدينى أو الإسرارى (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هي لغة
لشمولية التجربة الإنسانية فى أبعادها جميعاً: لغة الإنسان فى بحثه عن
وجهته وعن حركته المصيرية" ويصل إلى خصائص رمزية فى الحداثة تتشابه
مع التصوف مثل رمزية الحروف التى تجعل التشوف إلى التصوف والغموض
من أهم معانى الحداثة.

وكانت هذه إحدى نقاط ارتكاز بحثه في دراسة الأثر الصوفي عند الشعراء المختارين في قصول دراسته اللاحقة ، كذلك فقد أشار إلى التناسل باعتباره من أهم الخصائص التي تميز التجربة الشعرية الحداثية، إذ دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحديثة من أوسع الأبواب. وقارئ الكتاب قد يندهش، فقد استفاد في عرض وتحليل أثر البعد الصوفي في الرومنتيكية والوجودية والنزعة الإنسانية والرمزية والسريرية ثم كانت معالجته للحداثية سريعة مقتضبة.

**** ومن بداية الفصل الثالث يبدأ التطبيق الفعلي فيدرس:**

محمود حسن إسماعيل (السر) : فدرس بعض رموزه مثل رمز النور ، السر، الطبيعة، النهر ، الزهرة، العشب، الناي، الطبيعة والمرأة، النفس والموت وتوصل إلى أن محمود حسن إسماعيل كان شاعراً رومنطيكياً وكان في بعض شعره شاعراً رمزياً وكانت أغلب رموزه صوفية ولكنه عجز عن صنع تراث متماسك لشاعر كبير حقاً وقد أخفق في ذلك لبعده عن التركيز ولما أصاب صوره من عيوب... وقد عجزت بعض رموزه أن تكون رموزاً شعرية مكتملة لما قبلها من قيود وحدود جعلها أقرب إلى الكنايات.. والرؤية الصوفية كانت أروع في شعره القديم منها في شعره المتأخر برغم ميله نحو التصوف الشكلي في مرحلته الأخيرة.

**** وخصص الفصل الرابع لدراسة: صلاح عبد الصبور (الكلمة ..**

الموت)، ودرس فيه:

السوق والمعبد ، البراءة، الجبل، الموت، الحزن، أهل الخطوة، العلاج، ويصل إلى أن عبد الصبور شاعر ماهر يلبس مسوح الخطباء والوعاظ ثم يحدثنا بحديث غامض مريبك... من خلال صورة السوق مأوى الحقد والشراة ومظنة الدنس والجبن والخسة أما إنسانية الإنسان وطهارته وصفائه فإن بشراً (الشاعر) لا يجد له اسماً ولا رسماً في السوق قط.

**** وفي الفصل الخامس يدرس عبد الوهاب البياتي : (لا غالب إلا**

الحب)

فيعرض رومنطيكته، والتزامه، وحبه لعاشة ورموزه وأقنعت الصوفية.

**** وفي السادس: يدرس محمد الفيتوري: الدرويش المتجول؛ فيتحدث**

عن رومنطيكته، وحببته المفقودة (أفريقيا) ، وأقنعت الصوفية.

**** أما السابع: فيدرس: أدونيس (كل شيء طريق)، وهو يستفيض في**

دراسته لأدونيس ويتناول محاور: الثورة ومهاجمة التاريخ والثقافة العربية، ومصادر الأثر الصوفي، القصيدة الكلية، وديوانه: مفرد بصيغة الجمع وصورة الإنسان الكامل، والخضر، السفر، الحب / الجنس، والمرايا، ورموزه وأحلامه،

والفتاء والحلول، والتعيين، ثم بعض التناصبات الصوفية مع النفري تحديداً.
والخلاصة أن أدونيس يعد أكبر شاعر معاصر استفاد من تراث الصوفية وتأثر به ولا نغالي إذ قلنا إنه أبعد الناس عن طريق الصوفية الإسلامية التي تنشد الوصول إلى حضرة الحق فهو ينشد طريقاً هو طريق الثورة والهدم والتدمير ولاشك أن نزعت الصوفية تتفق مع الصوفية، بمعناها العام وما يميزها من جنوح نحو الأحلام واللأوى.

**** وقد جعل الفصل الثامن لدرس:**

محمد عفيفي مطر (ملكة الأحلام) وتناول فيه مدخلاً بين فيه دور الشاعر الهام وتميزه وارتباطه الشديد بقريته (رملة الأنجب) التي جعلها في شهرة قرية (الكيلو) موطن طه حسين، و(جيكور) موطن السياب، ويحلل ذلك بأنه ارتباط بعالم طفولته، جعله يميل إلى الحسية والتجسيم في صوره، وهما لم يجعلها شعره واضحاً بل أصبح محمد عفيفي مطر عنوان القموض ونظراً لخصائصه الأسلوبية الفريدة أنقسم نقاده على أنفسهم في التعامل مع نصوصه: من ناقد يرى أن ما يصنعه الشاعر يحتاج إلى لون من القراءة الجادة المتأنية، وآخر يرى أن الشاعر قد أغرب في لغته ووضع حاجزاً بينه وبين قرائه فأنعدم التواصل بينهما، وثالث تعامل مع شعره وأقر بصعوبته ودعا إلى التحلى بالصبر والتأني في القراءة والفهم، ثم درس بعد ذلك مبحث الحب عند عفيفي ويرى ارتباطه بالفلق والإبداع كما يرتبط بالموت وهي نظرة فيها شيء من الرؤية الصوفية، وبعد الحب يأتي الحلم: وهو ملمح تميز به شعر مطر وهو أيضاً مرتبط بالإبداع والموت والعشق، ويستعرض بعد ذلك التناصبات الصوفية بين عفيفي ورسالة السهرودي، ويرى أن الشخصيات الصوفية الأخرى كالنفري وابن عربي، والسهرودي قد أثروا شعره بأفكاره وكلامهم.

لكن لون التصوف الذي تميز به وانفرد به عفيفي مطر هو: التصوف العملي: تصوف الطرق الصوفية، والعمامة من أهل الريف المرتبط بالمدائح والموالد، والحضرة.. إلخ.

أما الفصل التاسع: فيجعله لشعراء الحساسية الجديدة في مصر (التوابت)، وهو يقرر كثرتهم وأنه لا يمكن دراستهم في فصل واحد.

ويبدأ أولاً في تحديد مفهوم شعراء الحساسية الجديدة/ التوابت/ السبعينين/ أحفاد شوقي بأنهم هم الذين كتبوا ونشروا شعرهم في السبعينيات وما بعدها منطلقين من رؤى وتصورات عن الشعر واللغة والواقع مباينة لما كان قبلهم. ويختار شعراء جماعتي: إضاءة ٧٧، وأصوات، وبعض شعراء الموجة الجديدة من أصدقائهم - على حد تعبيره - ويصل إلى بعض نتائج خاصة بهم مثل:

- ١ - تأثرهم الواضح بأدونيس وعفيفي مطر، وعدم إنكار بعضهم لهذا.
- ٢ - اللغة عندهم مادة طبيعية قابلة للتفكيك/ التفجير، كما يؤكد على قيمة اللعب بالحروف كما في (أية جيم) لحسن طلب: "لكن الشاعر انشغل باللعب واقتن بالاصوات ولم يبرح إلى أفق الرمزية بل ابتعد عن الشعر نفسه، الشعر

الذى يقاوم التفسخ والتفكك، الشعر الذى يجمع ويوحد، ويدعو للسور والفرح
هجره ربما إلى لون آخر من الشعر: الشعر للجهاة والتفكك، الشعر للعب.
أما حلمى سالم فى (البائية والحائى) فتفخر حاؤه هى الأخرى كجيم حسن
طلب:

تتمسرح حاء: منى حسن طلب ، وحمو رايبى، حمير وحسين بن
علي حورس، وحطينة، حبي، حشيشوت....
وهذا الولع باللعب أصبح خاصية لازمة من لوازم كثير من شعراء الحساسية
الجديدة: كما عند حلمى سالم:
أريدك لك لا لي، لا لك، لى لك لى...

أما محمود نسيم فقد أسكره الجذل بالكلمات وتعالى على المجتمع حتى صار
أقرب إلى كلمات الجذب والمجذوبين.
أما فريد أبو سعدة فقد تعلق بما للحرف من وظيفة تشكيلية مع ماله من
وظيفة صوتية:

ودمنى أتحول بالنار امرأة ويصير لنهدى شكل ال ج النقطة
توت يري والسرة نون.

ويشير إلى أن اللعب بالحروف عند جمال القصاص فى: شمس الرخام، حلمى
سالم فى: البائية والحائى أقرب للسحر منه للتصوف.

٣ - ظاهرة الاغتراب فى شعرهم التى قد تعنى الاغتراب عن المجتمع أو عن
الذات وتظهر عند محمد سليمان، محمد صالح، فريد أبو سعدة، جمال القصاص،
عبد المقصود عبد الكريم، أما وليد منير فالحزن عنده يملأ الأفق ويفلق الطريق.

٤ - تقنية القناع داخلية فقط وقد وضعت بشكل جيد فى "وردة الطواسين"
لأبى سعدة أما تقنية المرأة الأدونيسية فهى ذاتية غالباً.

ويستعرض أنماط النصوص المختلفة (تضمين - اقتباس - محاكاة ساخرة -
موازية) من النثرى - العلاج - ابن الفارض - ابن عربى.

ويشير إلى فشل بعض الشعراء فى التعامل مع التضمين المصطفى فيقول:
"ولم يستطع أحمد الشهاوى أن يعبر إلى شيء مما حواه ترجمان الأشواق
أبعد من اسم النظام محبوبية ابن عربى".

وقد برر الكاتب إغفاله لبعض التجارب المهمة كتجربة درويش
مثلاً "ليس لمحمود درويش نصوص تآثر فيها تآثراً مباشراً
بالتصوف، وتجربة نزار قبانى بدعوى حسيتها، وتجارب: الشابي،
وناجى وغيرهما.

وحتى يكون القارئ أميناً فى قراءته فإنه يشيد بجهد
الباحث / الكاتب ويتمنى أن ينشر الكتاب تشرأ أوسع، لفتح
الفرصة للوقوف معه موقفاً نقدياً يناقشه فى بعض ما طرحه..

الميهي يغازل الشباك بالسئات

غادة عبد المنعم

ما هي الرسالة التي يرغب رافقت الميهي أن يقدمها لجمهوره من خلال فيلمه الأخير "ست السئات"؟
 ظل هذا السؤال يشغلي طوال ساعتين هما مدة مشاهدتي للفيلم.
 فالمعروف أن أى فيلم كائى عمل فنى أو مادة إعلامية - يقدم للجمهور بهدف توصيل رسالة، وهى ليست بالضرورة رسالة اجتماعية.. لكنها فقط الفكرة الأولية التى صنع الفيلم ليقدّمها مستخدماً فى ذلك كل وسائله من إضاءة وصوت وأداء وملابس وديكور وغير ذلك.
 والحقيقة أننى بعد مشاهدتي قد تيقنت أن الميهي قدم فيلمه لهدف واحد هو تحقيق أعلى إيرادات ممكنة.
 وقد سعى كمهنى جيد - مخرج وسيناريست - بأقل مجهود ذهنى وإبداعى مستغلاً فى ذلك خبرته الطويلة كمخرج وسيناريست.
 وتركز سعيه على ثلاثة عناصر، أولها هو إعادة تقديم مجموعة الممثلين فى نفس "النموذج" الذى سبق أن نجح فى تقديمه هؤلاء، كالإصرار على تقديم ليلى علوى على إنها الفتاة البريئة المخلصة والطيبة جداً، وحسن حسنى فى دور التصاب ذى الدم الخفيف وعلى حسنين فى دور العاقل.
 أما ثانيها فهو التركيز على الطرافة ومحاولة صنعها بمناسبة وبدون

مناسبة، كأن يملك المحامي النصاب "حسن حسنى" محلاً لشرائط البورنو، أو تحتفظ ليلي علوى "فتاة الليل المحترقة" ببراءة فتاة من الطبقة المتوسطة فى الرابعة عشرة من عمرها.. أو حشر مشهد فنتازى داخل الفيلم بلا مناسبة .

ثالثاً: محاولة تحقيق التوليفة الناجحة - من وجهة نظر الميهى - التى تتطلب تقديم وجبة تضم كل الأكلات التى يحبها الجمهور أو معظمها على الأقل، وهو ما دفعه لتقديم مشهد فنتازى يبدو كأنه مقحم جداً وبلا أى ضرورة مشهد افتتاح سقف السجن ، ثم تقديم الكثير من المشاهد التى تحاول أن تستخدم الجنس لجلب ضحك المشاهدين. ثم مشاهد الحب الرومانسية.

بين لولا "ليلى علوى" وعبد العزيز "ماجد المصرى" ويبدو أنه لم يكتف بهذه التوليفة فكان لابد أن يضيف إليها مشهداً تراجيدياً - غارقاً فى زرف الموع - من يتم عبد العزيز واقتاده للأسرة.

أعود للتمسؤل من جديد هل استطاع الميهى من خلال حرصه على تحقيق هذه العناصر الثلاثة أن يقدم فيلماً يستحق المشاهدة؟

هذا ما لا أعتقد، حيث لا هذه العناصر الثلاثة ولا حرفة الميهى كمخرج قادر على استخدام أدواته قد ساعده على صنع شيء من لا شيء " أو صنع حبوب الفاصوليا من الطين كما كان يقول هنرى ميللر .

اعتقد أن هذا الاخفاق راجع إلى عدة أسباب:

- أولاً: أنه اعتمد على تيمة كوميدية مكررة ليبنى عليها قصته وهى تيمة الشباب الساذج الذى توقعه الأقدار فى يد مجموعة من النصابين ينجحون فى الاستيلاء على أمواله . ومثل هذه القصة غالباً ما تنتهى كما أنها الميهى بضياىع الأموال ودخول النصابين السجن ومكافأة البطل بالحصول على فتاة أحلامه وهو ما شاهدناه كثيراً فى الأفلام المصرية وغير المصرية وأصبح من غير المناسب أن نعيد مشاهدته مرة أخرى.

- ثانياً: إن الميهى رغم محاولته تقديم أشياء طريقة سواء على مستوى بناء الشخصيات أو الحوار أو الملابس أو الأحداث أو الديكور.. انتهى به الأمر لعدم تقديم أى شيء طريف .. لأن ما قدم مراراً فى أفلام السينما الجديدة على أنه طريف ، فقد طرافته بسبب كثرة تكراره.

ثالثاً: إن الميهى لم يبذل أى مجهود سيناريست فى تعميق الشخصيات وإعطائها دوافع حقيقية تبرر سير الأحداث ، خاصة شخصيتى البطلين "عبد العزيز" الساذج الذى بدلا من التمسك بفرصته فى تكوين أسرة مع لولا التى تحب من البداية يصر وبلا سبب على تحويل مسار حياة مجموعة من النصابين وفتيات الهوى والعاطلين وهو الإصرار الذى يفقد فى سبيله كل الأموال التى جمعها فى سنين الغربة.

ولولا التى تعمل "فتاة هوى" وترتدى ملابس توحى بالبراءة لتوقع الزبائن وتترك حبيبها ليبدد كل أمواله.

الغريب فى سبب الستات أنه رغم اعتماد الميهى لأسلوب حديث نسبياً فى الإخراج واستفادته فى السيناريو بمجموعة من الشخصيات التى ظهرت فى



أفلام التسعينيات فإنه بلغ ما يقرب من ثلاثين عاما من تقدم الفكر السينمائي المصري والذي ساهم هو بنصيب معقول جدا فيه ، حيث يعود بنا لسينما "الشخصية" والتي انتشرت في أفلام الكوميديا القديمة حيث يكفي أن يضم الفيلم إسماعيل يس أو زينات صدقي أو عبد السلام النابلسي ليكتشف المشاهدون أحداث ونمط الأداء في الفيلم قبل الذهاب إلى مشاهدته.

قرون من التنوير.. كيف انتهت؟

د. سعيد توفيق

أستلّة مشروع النهضة - قديما وحديثا - يمكن اختزالها جميعا فى سؤال واحد هو: وما سبيلنا إلى التقدم؟ فهذا السؤال ينطوى على كل التساؤلات الأخرى ويفترضها ضمنا: فهو يفترض ضمنا الاعتراف بتخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة، وبالتالي يفترض التساؤل عن أسباب تخلفنا وتقدم غيرنا (والغير أو الآخر هنا كان يتمثل غالبا فى الحضارة الغربية باعتبارها النموذج الذى وضعتنا الظروف التاريخية فى مقارنة معه دائما). ومع ذلك، فقلما كان هناك اهتمام بهذا التساؤل الضمنى، وظل السؤال البسيط الأول هو السؤال المهيمن على المشروعات النهضةية التى اتخذت استراتيجيات وأيديولوجيات متباينة تطرح السؤال فى إطار قضايا لها أسماء مختلفة وإن كان جوهرها واحد مثل: «الإسلام والحداثة» و«الإسلام والعلمانية» و«التراث والتجديد».

ولاشك أن وضع القضية فى إطار هذه الثنائيات يعكس فى حد ذاته وعيا بإشكالية وضعنا التاريخي: فنحن من ناحية - لدينا تراث أنتجته حضارة عربية إسلامية فى مرحلة تاريخية معينة، وكان هذا التراث يوما ما مبعث نهضتنا وتقدمنا بما جاء به من جديد ومبدع فى عصره، ولكن هذا الجديد بمعيار عصره وزمانه لم يصبح كذلك اليوم وتم تجاوزه منذ زمن بعيد لدى أقوام غيرنا.

ولقد اختلف المفكرون المعاصرون وتمعنوا شيعا فى محاولتهم التماس طريق للخروج من هذه الإشكالية، وراحوا يرددون نفس السؤال الذى أثاره السابقون عليهم: وما سبيلنا إلى التقدم؟ وإن

تعددت صيغ السؤال ومفاهيمه وفقا لمتغيرات العصر الثقافية والحضارية بوجه عام. والسؤال هو نفس السؤال لنفس السبب وهو: تنفجر الوعي بأزمنا وبإشكالية وضعنا التاريخي. فهذا الوعي قد تفجر مع الحملة الفرنسية، حينما كشفت المواجهة العسكرية عن هوة سحيقة بيننا وبين حضارة غربية ناهضة، وحينما تداعت البلدان العربية فريسة سهلة لمستعمر غربي، وظلت تابعة له مسلوطة الإرادة ودحا طويلا من الزمن، وحينما تداعى المشروع القومي الناصري رسميا بهزيمة ٦٧ وأفاق الناس على واقع مرير يعكس وهم المشروع وتضخم الوعي بالذات واغتراب هذا الوعي عن الواقع. ويقدر ما كان الانكسار قويا عاد سؤال النهضة يلح بقوة، وزاد من إلحاحه أن القنبلة بيننا وبين الحضارة المعاصرة تتسع يوما بعد يوم وتزداد معها التبعية لهيمنة الآخر، فضلا عن التحدي الإسرائيلي القوى الذي يهدد بسحق إرادتنا إن لم نتحدث لدينا استجابة قوية في مواجهته.

ولاشك أن إلحاح السؤال أمر ضروري، لأنه يعكس وعيا بالأزمة وشعورا بالتحدي الذي يواجهنا، وهو وعي وشعور تصدق عليه مقولة هيجل الشهيرة حينما رأى أقدام نابليون تخطأ أرض ألمانيا: «إن بومة منيرفا لا تحلق إلا عند الفسق» قاصدا بذلك أن استبصار وتأمل حركة التاريخ ونشدان الحكمة والبحث في المصير هي أمور لا تنبثق إلا في أحلك اللحظات التي تعيشها الأمم. لكن المفارقة تكمن في أن ليلنا الحالك لا يزال قائما منذ سبعة قرون، ويومنا منيرفا لا تزال تحلق منذ قرنين من الزمان. وهذا يعنى أن الحكمة أو الوعي الذي ننشده لا زال غير قادر على التحقق في الواقع، وأن التحدي الذي نواجهه لم يولد فينا «استجابة ناجحة» إذا استخدمنا لغة توينبي. وهذه الحقيقة تتضح لنا حينما ننظر في إجابات مشروع النهضة:

فماذا قدمت إجابات مشروع النهضة ؟

بطبيعة الحال لا يمكن حصر الإجابات التي قدمها المفكرون ولا يمكن تصنيفها تصنيفا دقيقا أو واقيا لتعدددها وتداخلها، وإنما يمكن فقط الإشارة إلى أهم التيارات والمواقف التي لها سمات واضحة ولها - على الأقل - حضور على مستوى الجدال الفكري في واقعنا الثقافي

١ - التيار الديني :

لا يتخذ التيار الديني صورة واحدة بل صورا ثلاث هي :

١ - التيار الديني المستنير :

الذي يتميز بقدرته على الحوار مع التيارات الأخرى، ويسعى إلى تأويل الدين بما يتفق ومصلحة المسلمين على أساس من عقلنة الدين. ولكن هذا التيار هو أقل التيارات الدينية فاعلية وقدرة على التأثير في الواقع، ولا نجد ممثلين له في واقعنا يقومون بحجم الدور الذي كان يقوم به الإمام محمد عبده. وإذا استبعدنا هذا التيار الملمش في واقعنا، فإننا نجد أن التيار الديني الفاعل في واقعنا يتخذ صورتين مرتبطتين رغم اختلاهما الظاهري :

التيار الديني السلفي :

وهو تيار يرفع شعار الإسلام حلا لكافة المشكلات، ويدعو إلى العودة للكتاب والسنة وتراث

السلف الأوائل. فكل مشكلة يمكن أن نجد لها حلا جاهزا سلفا في الكتاب والسنة مصداقا لقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): «تركتم فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا بعدى أبدا؛ كتاب الله وسنتي». وهذا التيار قد كرسه كثير من الأنظمة العربية تغيبا للوعي النقدي والجواري ومحاربة للتفكير والتغيير والإبداع باسم الابتداع، ومحافظة على التدين في مظاهره الشكلية.

التيار الدينى الأصولى الراديكالى:

وهو يتخذ نفس شعار التيار السابق، لكنه غير مسمي من قبل الأنظمة أو السلطات، وإنما يتخذ نفسه بديلا لكافة النظم السياسية ولكافة الفرق والتيارات الأخرى التى يكفرها أو يجهلها على الأقل، فالإسلام عنده دينا ودولة ولا حاكمية إلا لله.

وهكذا نجد أن هذين التيارين الأخيرين يتأسسان على علاقتهما بالسلطة، فأحدهما هو دين تستخدمه السلطة والآخر دين يرى أن يستخدم السلطة، وهما فى كلتا الحالتين معوقان لأى مشروع نهضوى ويشكلان خطرا على الكيان الاجتماعى، بل وعلى الأنظمة السلطوية نفسها، وإن كان خطر أولهما بعيد المدى، فى حين أن خطورة الآخر قريبة مباشرة .

٢- التيار النقدي للتراث :

وهو تيار ينطلق من تراث الفكر العربى الإسلامى فى مواجهة الحضارة الغربية تأكيداً لفكرة البحث عن الهوية، ويهدف لتحديث أبنية هذا التراث الفكرى وتأسيسه على العقلانية النقدية وتحجيره من السلفية، وإعادة بناء العلوم الإسلامية التراثية كعلوم الفقه وعلم الكلام... إلخ. ويتمثل هذا التيار بصورة قوية فى محاولتى طه حسين وعلى عبد الرازق فى كتابيهما: «الشعر الجاهلى» و«أصول الحكم فى الإسلام». فى حين يتمثل هذا التيار فى صورته المعاصرة لدى مفكرين من أمثال الجابرى وحسن حنفى.

ولكن على الرغم من أهمية هذا التيار فى دعوته لتحرير التراث من سلطة السلفية وإلى إعادة قراءته وتأويله عقلانيا، فإن صورته المعاصرة بوجه خاص لا تقدم لنا رؤية واضحة فيما يتعلق بموقفنا من الحضارة المعاصرة: فالجابرى - على سبيل المثال - يدعونا إلى الفهم العقلانى للتراث، لكنه ينكر العلمانية، ومعنى ذلك - كما يقول أدونيس - أنه ينكر العقلانية، أى ينكر العقل بالعقل (ندرة مواقف الإسلام والحداثة، دار الساقي، سنة ١٩٩٠). وحسن حنفى لا يبين لنا كيف يمكن تأسيس مشروع حضارى على إعادة بناء علوم الفقه والكلام فى مواجهة العلوم الحديثة المتكثرة بمناهجها التى ليس فيها شيء من علوم التراث.

٣- التيار العلمانى:

وينظر أنصار هذا التيار إلى أنفسهم على أنهم يمثلون النخبة المثقفة أو ثقافة النخبة. والخاصية المشتركة بين أنصار هذا التيار تتمثل فى استبعاد الدين والتراث الإسلامى كأساس أو منطلق لفكرة



التقدم، لكنهم يتوجهون توجهات متعددة:

فالبعض يرى هذا التوجه من خلال الاندماج فى الحضارة المعاصرة، واستيعاب منطقتها ومفاهيمها الحديثة؛ كالعقلانية أو التنوير أو الديمقراطية والفردية والعلم بمنهاجه الحديثة. ويتخذ بعض آخر توجهاً قومياً يدعو إلى التحديث بصورة مستقلة عن التراث الدينى، وإلى تأكيد الهوية من خلال فكرة القومية بصورة مستقلة عن النموذج الغربى الرأسمالى والنموذج الاشتراكى معاً. فى حين يرى بعض آخر أن الاشتراكية العلمية التى تقوم على سيادة العقلانية والعلمنة هى السبيل الوحيد لعملية تغيير جذرى للواقع فى سائر بنياته بشكل مستقل عن التبعية للحضارة الغربية.

والملاحظ أن التيار العلمانى فى مجلياته السابقة يضع نفسه على طرف نقيض مع التيار الدينى وفى صراع معه، ومن ثم فإنه يتسم بنوع من الواحدية الدوجماتيقية وينزعة تطرفية رغم ادعائه الليبرالية. هذا فضلاً عن كونه تياراً اغترابياً فى معظم أجنحته يسقط من حسابه قضية الهوية. أما الجناح العلمانى المتخذ بعداً قومياً ويحاول من خلالها تأكيد الهوية فيتسم بجزئيته وضيق أفقه، لأن فكرة القومية فى حد ذاتها لا تكفل مشروعاً نهضوياً، وإنما هى فكرة مجردة تفترض شروطاً وعوامل موضوعية أخرى. وليس معنى ذلك أننا ندين العلمانية فى حد ذاتها، وإنما ندين طرح التيار العلمانى لنفسه فى مشروع النهضة.

٤ - التيار الليبرالى التوفيقى:

ولهذا التيار أنصار كثيرون بدءاً من الطهطارى، ومروراً بأحمد لطفى السيد، حتى صورته المعاصرة لدى زكى نجيب محمود. وهو تيار لا يدعو إلى قطيعة مع التراث، بل يحاول التوفيق بين التراث الإسلامى والمعاصرة، بين الدين والعلم، أو بين ما نسميه الآن بالعلمانية والحداثة من جهة، وتراثنا الإسلامى وقيمنا الدينية من جهة أخرى.

ويمكن القول بأن هذه النزعة التوفيقية تلقى قبولا واسعا لدى الجماهير المثقفة على مستوى الطبقة البورجوازية التى تجسد هذه النزعة فى ممارساتها اليومية التى تريد الإبقاء على هاتين المنظومتين متجاورتين فى مجال السلوك والفعل. وإن كان البعض يرى أن هذا التيار كما تمثل لدى زكى نجيب محمود بوجه خاص، يعد نزعة نفعية انتقائية تحاول أن تأخذ من التراث ما ينفعنا، مع الأخذ بأسباب العلم والتقيم فى الحضارة الغربية والحفاظ على خصائصنا الإسلامية (محمود أمين العالم؛ مفاهيم وقضايا إشكالية، ص ٤٢).

والحقيقة أن مشكلة هذا التيار لا تكمن فى كونه نفعياً أو إجرائياً، وإنما تكمن فى أن عملية التوفيق أو المزج هذه لا يمكن أن تكون فعالة فى إجراء نهضة حقيقية ما لم يحدث تشوير للدين والتراث على نحو يسمح باستيعاب وهضم آليات الحضارة المعاصرة. وهنا نأتى إلى السؤال الأكثر أهمية وهو:

ما هى المهام الفكرية المطلوب إنجازها كأساس لمشروع النهضة؟

لكى يكون هناك مشروع نهضوى قادر على التأثير والفاعلية فى الواقع، لابد أن تتحقق فيه رؤية شمولية تنطلق مفاهيمها من رصد الواقع وفهمه بمنأى عن الأيديولوجيات الدوجماتيقية أو الانتماءات

السياسية الضيقة الخاصة بأصحابها. والحقيقة أن أحد الأسباب الأساسية لتضارب مشروعات النهضة المطروحة وعدم فاعليتها يرجع إلى الخلط في المفاهيم التي تستند إليها، وهذا يعكس بدوره خطأ وعدم وضوح في رؤيتها. وفيما يلي سنوضح أهم هذه المفاهيم التي ينبغي أن تشكل أساساً ومنطقاً فكرياً لأي مشروع نهضوي:

١ - تجاوز مفهوم الحداثة (التحديث لا الحداثة) :

مفهوم «الحداثة» - الذي تردده كثير من المشروعات النهضة - مفهوم فضفاض غامض: فهو مفهوم فضفاض، لأنه أصبح يعنى أى شىء دون أن يعنى أى شىء. وهو ينطوي في داخله على مفاهيم متعددة: مثل العقلانية والتنوير والعلمية والعلمانية والنزعة الإنسانية والنسبية والفردية إلخ. فضلاً عن أنه يستخدم للإشارة إلى مذاهب متناقضة.

فمفهوم الحداثة نشأ كتوصيف لرحلة تاريخية معينة في مسيرة الحضارة الغربية بإيجابياتها وسلبياتها. وهي مرحلة قد تجاوزها الغرب بالفعل، وتبنى مفهومها آخر هو «مابعد الحداثة» لتوصيف الحركة النقدية التي يمارسها الغرب الآن لمسار الفكر الغربى على كافة مستوياته وتحليلاته في القرن التاسع عشر وخلال القاسم الأعظم من القرن العشرين. وعلى الرغم من أن مفهوم «مابعد الحداثة» قد أخذ يتردد منذ السبعينيات، فلازلنا نشهت بمفهوم الحداثة الذي تجاوزه الغرب الناقدا لذاته، وأصبح ينظر إلينا من خلال موقف «مابعد الحداثة».

ثم إن المفهوم غامض، لأنه يحق لنا أن نتساءل: حداثة بالنسبة لماذا؟ إن الحدائى ما يلبث أن يصيح كلاسيكياً بحيث نطلق عليه مثلاً «الكلاسيكية الجديدة». ولذلك كله ينبغي أن تكف عن تردد مفهوم الحداثة وأن نستبدل به مفهوم التحديث أو التقدم بمعناه البسيط الذي يعنى السعى الدءوب نحو التطور والتجاوز. ولشأن أن عملية التحديث الحقيقي تقتضى - في جانب منها - الانفتاح على سائر مناهج البحث المتجددة باستمرار في كافة مجالات البحث والدرس والتنظير العلمى والفلسفى والأدبى.. إلخ، أياً كان وطنها، فإلناهج وأساليب البحث لا وطن لها.

وهذا الانفتاح يقتضى التوسع في مشروعات الترجمة والبحث العلمى والتطوير الجذرى لأساليب التعليم، وهى أمور يتطلب تحقيقها عملياً دعم السلطة لها. والهدف من وراء ذلك هو استيعاب مناهج الحضارة المعاصرة. ولا أقول الحضارة الغربية فحسب - لأن هذا الاستيعاب أو الهضم هو مقدمة لازمة للإبداع. والتجربة تشهد بأن الحضارة الإسلامية نفسها قد ازدهرت على نفس المنوال، فكانت هناك - على سبيل المثال - حركة ترجمة قوية عن اليونان والرومان، وعن فارس والهند، في القرن الثانى الهجرى. وقد استمرت هذه الحركة حتى القرن الرابع الهجرى، لتثمر إبداعاً في كافة المجالات. وعملية التحديث هنا لا ينبغي فهمها على أنها مجرد نقل، وإنما على أنها عملية استيعاب لمناهج البحث وأساليب الرؤية المعاصرة من خلال مراجعة نقدية دائمة لهذه المناهج والأساليب بهدف تخصيص العملية الإبداعية ذاتها، بدلاً من الاكتفاء بنقل المنتجات التكنولوجية الاستهلاكية للحضارة العصرية.

٢ - التراث ليس مرادفاً للهرمة :

التراث يُفهم أحياناً على أنه يعنى النص المدون في زمن معين من الماضى، في حين أن التراث يشمل مضامين أخرى أوسع كثيراً من مجرد النصوص المدونة، فهو يتسع ليشمل كل ما ينتمى إلى

الموروث الثقافي لشعب ما أو أمة، بالمعنى الواسع المفهوم الثقافة الذي يشير إلى أسلوب من الحياة والرؤية للعالم يتشكل من خلال القيم الدينية والروحية والأخلاقية والتقاليد الاجتماعية ونتائج الجهد الإنساني من علم وفن وفلسفة أو فكر على وجه العموم. وكل هذه العناصر يمكن تسميتها بـ «مضامين التراث». ولاشك أن هذه المضامين تتفاوت في مدى خصوصيتها بحسب منظورها: فلاشك أن هناك مضامين خاصة مشتركة على مستوى تراث الأمة العربية الإسلامية، وأن هناك مضامين أخرى أكثر خصوصية في تراث كل شعب من شعوب هذه الأمة.

وينبغي أن نلاحظ كذلك أن هذا التراث الثقافي ليس هو كل الماضي، وليس هو لحظة تاريخية معينة من الماضي، بل هو الماضي الذي يحيا فينا وينا؛ وهو ليس كل الماضي، لأنه ما بقى وانتقل أو آل إلينا. وهو ليس لحظة معينة من الماضي لأنه نتاج للحظات تاريخية تراكمية تتفاعل وتتشكل فيها كل المضامين التي أشرنا إليها.

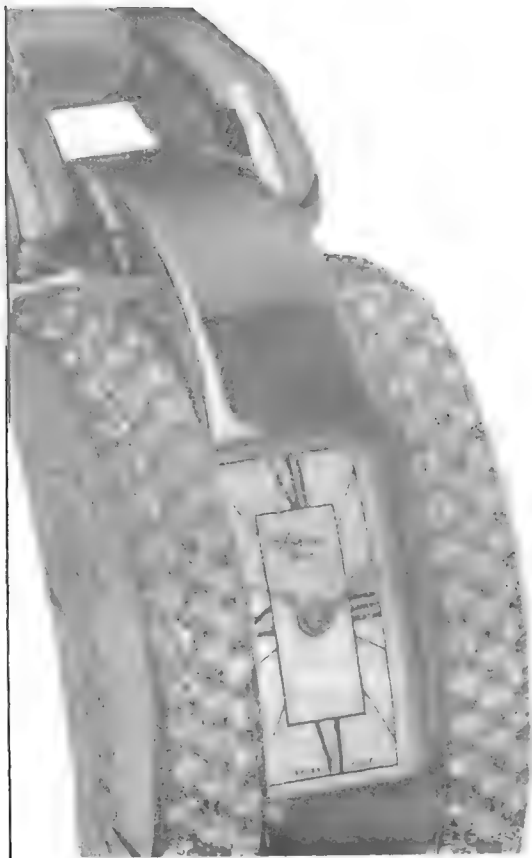
وهذا يعنى بالضرورة أن التراث هو متصل الموروث الثقافي الذي يسهم في تشكيل شخصية الأمة أو هويتها. وهذا الأسلوب الذي وفقا له يعمل التراث على تشكيل شخصية الأمة، يمكن أن يصعب أكثر وضوحا حينما نشبهه بالأسلوب الذي تتشكل وفقا له شخصية الفرد؛ فشخصية كل منا هي - بلاشك - نتاج لحظات معينة من ماضيه أسهمت في تشكيل خبراته ووعيه بالحياة والعالم والآخرين. فليست كل لحظات الماضي ذات بال في هذا الشأن، بل إن بعضا منها قد لا نذكره على الإطلاق، وفي مقابل ذلك نجد هناك لحظات هي أشبه بالعلامات التي وجهت مسارنا وأسلوبنا في التفكير والرؤية والحياة بحيث حفرنا أعماق عميقة في النفس يصعب محوها أو تجاهلها، لأنها ببساطة جزء من شخصيتنا التي تتشكل على نحو تراكمي من خلال هذه اللحظات.

وهذا يعنى أن فهم الذات يقتضى إعادة قراءة نقدية للحظات التاريخية للتراث، بهدف الحفاظ عليها وإعلائها أو رفعها في عملية تحولنا بالمعنى الهيجلي لمفهوم الرفع Aofheben. ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أننا عندما نقول إن التراث يسهم في تشكيل الشخصية أو الهوية، فإن ذلك يعنى أن التراث هو أحد العناصر التي تدخل في بناء الهوية دون أن يكون مرادفا لها. فالهوية ليست شيئا يكون معطى على نحو متكامل وجاهز سلفا، وإنما هي عملية تكوين من خلال ما كان وما هو كائن وما سوف يكون. وعلى ذلك، فإن هويتنا لا تكمن بكليتها ولا هي متحددة بشكل مطلق في تراثنا، وإلا كنا أشبه بكائنات أثرية أو متحفية. لأنه حتى معطيات التراث نفسه تكون كما رأينا - قابلة للتحول والرفع من خلال إعادة قراءتها وفهمها.

٣ - تثوير الدين كعنصر جوهري في المشروع النهضوى :

رصد حركة التاريخ ببناء عن الأيديولوجيات يُظهر لنا أن الدين كان عنصرا أساسيا في نشأة الحضارات، بل وفي تدهورها أيضا.

وتبينى الذي يعد واحدا من أعظم المؤرخين في قرننا، يرى أن الأديان هي التي أنتجت الحضارات، وهو يصنف حضارات العالم الخمس - التي بقيت من جملة إجدى وعشرين حضارة - على أساس ديني، وهي: الحضارة الإسلامية، والحضارة المسيحية الغربية: الكاثوليكية والبروتستانتية (في أوروبا وأمريكا)، والحضارة المسيحية الشرقية (في روسيا ودول البلقان)، والحضارة الهندية:



الهندوكية وبوذية الهينايانا)، وحضارة الصين والشرق الأقصى (بوذية الماهايانا). فالأديان تخلق أساليب من الحياة والرؤية للعالم والنظر إلى العمل، فروح البروتستانتية - على سبيل المثال - قد ارتبطت بالروح الرأسمالية وأنتجت تقدس قيمة العمل والوقت والمال، على نحو ما أظهر لنا ماكس فيبر. ولقد رأى ابن خلدون وشبنجلر وتوينبي أن تحلل الدين يعد من عوامل تحلل الحضارة، وكان هذا سبب قلق كل من هذين الأخيرين على مصير الحضارة الغربية. الدين إذن لا يمكن استبداله أو تهميشه في أى مشروع حضارى: فلا يمكن استبدال العلم بالدين كما فى النموذج المعاصر للحضارة الغربية التى تحولت إلى عبادة العلم، ولا يمكن أن يُستبدل بالدين أيديولوجيات لا تختلف عن الأديان البدائية الوثنية من حيث تأليهها للدولة باسم الاشتراكية أو غيرها.

ولكن ما المقصود بالدين هنا ؟

إن الدين الذى نقصده هنا هو المعنى الجوهري للدين باعتباره قوة روحية نستمد منها قيمنا ونحكم أفعالنا ومعاملاتنا وتوجه سلوكنا وسائر أعمالنا فى الحياة. وماهية الخطاب الدينى الإسلامى يجب أن تُلتبس فى المقام الأول فيما يقوله لنا بشأن هذا كله، باعتباره خطابا يحثنا على الحياة الكريمة وعلى العلم والعمل بل وعلى الإبداع.

وهذا الخطاب الدينى فى جوهره مهمش فى واقعنا العربى الإسلامى الذى يسوده خطاب دينى آخر هو بمثابة «نص ثان» يعيد بل مغترب عن ماهية الخطاب الأصلى «النص الأول». فالخطاب الدينى السائد خطاب مصنوع فى علاقة مع السلطة، فهو إما «دين السلطة» أى الدين الذى تكرسه السلطة ضد التفكير والإبداع والتطوير، أو «سلطة الدين» أى الدين الذى يسمى إلى السلطة بالقوة. وبين رضى هذين الشقين يتم إسقاط الدين باعتباره قوة روحية.

ومن هنا تأتى أهمية الحفاظ على ماهية الخطاب الدينى من خلال تشويره، أعنى من خلال بعث طاقاته الروحية الهائلة ببناءً عن علاقته بالسلطة، وتخليصه من الأساطير والخرافات والتعريفات التى سيطرت عليه وحجبت ماهيته من خلال خطاب مغاير.

وكل هذا يقودنا إلى النقطة الأخيرة التى تعد بمثابة إجابة عن السؤال التالى:

هل يمكن أن تنبثق نظرة علمانية نقدية من صميم تراث الثقافة العربية الإسلامية، أم لابد من القطع معها:

٤ - العلمانية والإسلام :

العلمانية فى الأصل مصطلح يشير إلى ضرورة فصل شئون العالم عن شئون الدين، لأن نظرتنا للعالم هى من شأن العلم لا الدين. فلا معنى للتساؤل: هل العلمانية من العالم أم من العلم، لأن مفهومى العالم والعلم متلازمان فى تاريخ هذا المصطلح. فلقد قامت النهضة الأوروبية على أساس الثورة على سلطة الكنيسة التى تسيطر على العلم والفكر، وبالتالي على اكتشاف ورؤية العالم، ولهذا كان أهم ما يميز هذا العصر هو السعى المحموم نحو فهم العالم واكتشافه بروح العلم مثلاً فى الكشوف الجغرافية والمخترعات العلمية لأجل كشف الطبيعة. والغريب أن الخطاب الدينى السائد لدينا يريد أن يعود بنا إلى ما يشبه سلطة الدين على العلم (وبالتالى على العالم) الذى كان سائدا

فى العصر الوسيط فى الغرب، وهو بالتالى يتخذ موقفا عدائيا من العلم ممثلا فى التوجه العلمانى. لكن الأكثر غرابة هو أن الخطاب العلمانى فى واقعنا المعاصر يتخذ هو الآخر موقفا معاديا من الدين حينما يضع نفسه فى خصومة معه باسم العلم. وهكذا نجد أنفسنا فى صراع مفتعل بين العلم والدين، وبالتالى بين العلمانية والدين، فى حين أننا لا نجد أثرا لهذا الصراع فى العالم الغربى، لأنه كان وليد ظروف تاريخية قد انتهت، بينما نريد نحن أن نعيد هذه الحالة ونغذيها بسوء فهم لطبيعة الخطابين الدينى والعلمانى على السواء. وربما أمكن القول بأنه إذا كان هناك شىء أو نقيصة تشوب الخطاب العلمانى فى النموذج الغربى المعاصر، فهى أنه ليس مدعوما بالخطاب الدينى؟

فكيف يكون الخطاب العلمانى متصالحا بل ومدعوما بالخطاب الدينى؟ لا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق تلك المقولة الساذجة التى تنادى بأسلمة العلوم، وإنما بفهم الخطاب الدينى باعتباره خطابا غير متصارع بطبيعته مع العلم، وإنما يكون موجها له من خلال نظرة تقييمية. فموقف الإسلام من العلم أو المعرفة عموما هو موقف قيمى، أعنى موقف الحث والتفضيل والدعوة إلى التأمل والاعتبار وتوجيه العلم فيما ينفع الناس. لكن ليس من طبيعة الخطاب الدينى الإسلامى - ولا أى خطاب دينى آخر - أن يضع لنا نظرية فى العلم أو نلتمس فيه منطلقا علميا، لأن هذا من شئون الدنيا. وقول الرسول (صلى الله عليه وسلم) الصريح حينما سئل عند تأبير النخل هو: أنتم أعلم بشئون دنياكم.

فالخطاب الدينى بطبيعته لا شأن له بالبحث العلمى والمعرفى فى نظرتنا للعالم، وإنما له شأن فقط بالنظرة التقييمية للعلم والمعرفة: ففى مجال العلوم الطبيعية - على سبيل المثال - نجد أن الخطاب الدينى لا يكون له شأن بنظريات الذرة أو الهندسة الوراثية، إذ يكون صامتا أو محايدا إذا ما، لكنه لا يكون محايدا أو صامتا بالنسبة لأسلوب توظيفنا أو استخدامنا لها. والحقيقة أننا لو تسائلنا: ما الذى نجده فى العلمانية متناقضا أو متصارعا مع ماهية الخطاب الدينى؟ فإن الإجابة هى: لا شىء.

كمال رمزي

تخيلاته لتلك الأدوار التي سيؤديها مع الثنائي الشهير: أنور وجدي وليل مراد.

لاحقاً، في بداية الخمسينيات، وفي فيلم «حكم القوي» لحسن الإمام ١٩٥١، سيلتقي هدى سلطان وستصبح شريكة حياته ورفيقة دربه لمقدين من الزمان، وسيغدوان ثنائيا من أنجح ثنائيات السينما العربية، سيقدمان معا أكثر من عشرين فيلما، وستثمر رحلتها ثلاث بنات يضمنن حياة فريد شوقي على طول المدى.

وينتقل فريد شوقي، بعمله الدائم الدؤوب، من فيلم إلى آخر، يشق طريقه إلى البطولة، ويصبح نجماً، تحيط به الأهواء من كل جانب.

وإذا كان المشوار للنجومية صعباً، فإن الأصعب هو الاحتفاظ بهذه النجومية، واللافت بالنسبة لفريد شوقي أنه، بجدارته، لا يزال محتفظاً بالبطولة. لذلك فإنه من النماذج القليلة، أو قل النادرة، في تاريخ السينما المصرية، الذي يمكننا أن نطلق عليه، بلا تردد، تعبير «نجم فوق العادة».

مخالف لقاعدة الازدهار

أما لماذا هو فوق العادة؟ فلأنه على العكس من القاعدة التي تحكم ازدهار معظم النجوم.. فهو استطاع أن يصمد أمام اختبار الزمن القاسي.. فإذا كان النجم، سواء في السينما العالمية أو العربية، يذوق طعم النجاح، ويتلاها اسمه لعقد من الزمان، أو عقدين، ثم يتوارى بين أسماء بقية الممثلين المشاركين في

البداية كانت باللقاء بين فريد شوقي وأنور وجدي، وهي محطة لا يساويها في الأهمية إلا لقاءه مع هدى سلطان.. أنور وجدي الذي شق طريقه إلى النجومية بإصرار ودأب، اكتشف بذكائه النادر أن ذلك الممثل الجديد، المغمور، فريد شوقي، سيكون له الشأن الكبير، وعلى الفور وقع معه ثلاثة عقود.. في تلك الليلة لم ينم فريد شوقي، ذلك أنه استرسل مع

فيلم، مفسحاً مكانه لنجم جديد، فإن اسم فريد شوقي، ظل حاضراً بقوة، مكتوباً بوضوح، على أفيشات أكثر من خمسة أفلام.. سنوياً.

كل نجم يرتبط بجيل معين، يعبر عن مشاعره وأشواقه وأحلامه، ومع تغير الأجيال، وتبدل المعايير الجمالية والقيم الخلقية، يظهر نجم جديد، ليجسد هذه التغيرات.. إذن فالسؤال الذى يطرح نفسه بالنسبة لفريد شوقي، الذى حافظ على دور البطولة فى أفلامه جميعاً، منذ ما يقرب من ستة عقود هو: «كيف ولماذا حطم فريد شوقي قاعدة ازدهار وأقول النجوم»؟

ربما كانت بداية الإجابة تأتي من قلب فيلم «الأسطى حسن» العام ١٩٥٢، الذى يعد فى تاريخ فريد شوقي أهم خطوة خطاها نحو التآلق والشهرة الواسعة، فمن خلال دوره فى هذا الفيلم، تشكلت ملامحه الفنية، وأبعاده الإنسانية التى تستهوى أوسع قواعد المشاهدين، والتى سيصبح عن طريق تقمصه لها والتطور بها، فى أفلامه التالية، ولعقدين مقبلين «ملك الترسو» بلا منازع.

شخصية مميزة

قام فريد شوقي، قبل «الأسطى حسن» بالتمثيل فى ما يزيد على ثلاثين فيلماً، ولكن أدواره فيها جميعاً لم تلفت الأنظار، ذلك أنها لم تخرج على نمط الشرير التقليدي، مسطح الأبعاد والأعماق الذى يتآمر ضد البطل ويبتز البطلة، النهم إلى المال، المعتدى على حقوق الآخرين، والذى غالباً ما يدفع حياته، فى النهاية، ثمناً لشروعه.. هو صورة مكرورة لشرير السينما المصرية، مجرد مجرم ولد وجرثومة الشر تعمل وتتكاثر فى ضميره الميت، يزعم بفساده طهارة واستقرار مجتمع راق ونظيف تماماً، وبالتالي فإن من حق هذا المجتمع، الذى تحميه «عدالة السماء» أن يحمى نفسه ويقضى على الشر عن طريق القضاء على المنحرفين.

حاول فريد شوقي، منذ أفلامه الأولى، والتى كان فيها مجرد أحد أفراد عصابة ما، أن تكون له شخصية مميزة، وأن «يسرق الكاميرا» - حسب التعبير السينمائى المعروف - بقدر الإمكان. ولكن ضعف بناء الأدوار الصغيرة التى قام بها لم تمنحه إلا فرصة استخدام بعض الكليشيهات التى انتقل بها من فيلم إلى آخر: رفع الحاجب الأيمن، عقد ما بين الحاجبين، النظرات الشرهة، الإجرامية المباشرة، الاستعداد الدائم لإطلاق طاقة العنف والعدوان.. وكان من المحتمل، بالنسبة لفريد شوقي، إذا لم يغير مساره الفنى، فى الوقت الملائم، أن يظل أسير ذلك النمط الهزيل، أحادى الجانب، الذى كان، كما أكدت أفلام فريد التالية، أقل من طموحاته وقدراته.

«الأسطى حسن» انقذ فريد شوقي، وفتح له أوسع الطرق إلى وجدان جمهور الترسو العريض.. فهناك لم يعد مجرد الشرير الذى لا مهنة له، والذى يبدو خارج طبقات المجتمع، ولكنه أصبح عاملاً فى إحدى الورش، يأكل عيشه القليل بعرق طاهر غزير، شأنه فى هذا شأن جمهور الترسو.. وهو فى الفيلم رب أسرة، مكونة من زوجة وطفل، يسكن شقة متواضعة فى «بولاق»، أحد أحياء القاهرة الشعبية.



يفصله عن "الزمالك"، حى الأثرياء، كوبرى لا يستغرق عبوره أكثر من دقائق قليلة، ولكن ثمة استحالة للانتقال والعيش فى حى السادة. يطالعنا فريد شوقى فى المشاهد الأولى من الفيلم وهو يتذمر من وضعه الاقتصادى، فهو يعمل لساعات طويلة ويعود إلى مسكنه بأجر قليل ويجلس على كرسي مكسور ويتناول طعاماً بلا لحم. ووسط تذمره تأتى فرصة الانسلاخ عن طبيقته عندما يذهب إلى الزمالك لينهى العمل فى بوابة إحدى الفيلات. وسرعان ما تلتقطه صاحبة الفيلا ليصبح "خادم فراش" يرضى نهمها الجنسى. وهناك تعلم شرب الخمر ولعب القمار. وكأى "خادم فراش"، تسامه سيده سريعا، فيتعرض للمهانة تلو المهانة، ويجد نفسه متهماً فى جريمة قتل. وفى النهاية، يعود إلى حارته مؤكدا فشل الطريق الفرى فى الصعود.

التعبير عن انتماء

ليس مصادفة أن يكون فريد شوقى هو صاحب قصة «الأسطى حسن» وأن يكون صلاح أبو سيف هو مخرجها. ففريد شوقى الذى ولد وعاش فى حى السيدة زينب، ضمن أعضاء أسرة شعبية، وتشرب طباع هذا الحى العريق، ونال بصعوبة مؤهله المتوسط فى الهندسة التطبيقية، كان يحس فى جانب من نفسه بالرغبة فى التعبير عن الطبقة التى ينتمى لها.. ومن الناحية الفنية لم يكن لفريد شوقى أن يرضى ويسكتين بدوره المتهاف، المكرر، فيما قبل «الأسطى حسن» ذلك أنه تعرف خلال فترة دراسته فى معهد التمثيل، وعلى يد عميد المعهد زكى طليمات، إلى مولير وشكسبير وأبسن.. وكان تخرجه فى المعهد بدور "الجلف" فى مسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد، المسماة بالاسم ذاته.. أى أنه تعرف إلى أشهر الكتاب المسرحيين، وتعلم كيف يعبر عن الانفعالات الحادة المتضاربة والمركبة لعشرات من شخصيات المسرح العالمى، وبالتالى لم يكن له أن يسعد بالكليشيهات الموحدة التى يرسمها على وجهه من قيلم إلى آخر. ولذلك، كان من الطبيعى أن يحاول تقديم نفسه بشكل جديد.

جميع المنتجين رفضوا تمويل «الأسطى حسن» فقد بدا لهم غريبا أن يقوم فريد شوقى بتغيير نمطه المألوف وأن يكون له بطولة فيلم، ذلك أنه بمقاييس المنتج المصرى، ليس جميلا، ولا أنيقا، ولا يجيد الغناء. أنه ليس الفتى الأول بأى حال من الأحوال. ولكن صلاح أبو سيف، سيد الواقعية فى السينما العربية، وجد فى خشونة، وبساطة، وضخامة، فريد شوقى، إمكانية تقديم بطل شعبي، يعبر بشكل ما، عن جمهور الدرجة الثالثة، ووجد فى قصة «الأسطى حسن» ما يرضى ميله لتقديم الواقع من وجهة نظر نقدية. ولذلك فهو أصر على الاشتراك مع السيد بدير فى كتابة السيناريو، كإصراره على مشاركة فريد شوقى فى تكلفة إنتاج الفيلم.

طريق الكلاسيكيات

بعد النجاح الكبير لـ «الأسطى حسن» قدم فريد شوقي، على مدار عشر سنين، عدداً من الأدوار البديعة فى أفلام تعد من كلاسيكات السينما العربية: «حميدو» من إخراج نيازى مصطفى ١٩٥٣، «فتوات الحسينية» من إخراج نيازى مصطفى، و«جعلونى مجرماً» من إخراج عاطف سالم، «صراع فى الوادى» من إخراج يوسف شاهين ١٩٥٤، «رصيف نمرة ٥» لنيازى مصطفى ١٩٥٦، و«بورسعيد» لعز الدين ذو الفقار و«الفتوة» لصالح أبو سيف و«تجار الموت» لكمال الشيخ ١٩٥٧، «باب الحديد» ليوسف شاهين و«مجرم فى اجازة» لصالح أبو سيف، «الأخ الكبير» لقطين عيد الوهاب ١٩٥٨، و«بداية ونهاية» لصالح أبو سيف ١٩٦٠.

فى هذه الأفلام، تجددت الملامح المميزة لفريد شوقي، والتي ستجعل منه بطلا شعبياً، وأحد نجوم الشباك القلائل الذين سيصعدون أمام ازدهار وانطلاق نجوم آخرين، وسيظل محتفظاً بفضل العديد من القيم التي يمثلها والقضايا التي يطرحها بحضوره القوي، على شاشة السينما. ولننظر إلى بعض أبعاده..

إذا أخصينا المهن التي يقوم بها أبطال الفيلم المصرى، سنجد أنها غالباً تنحصر فى تلك المهن «الرفيعة»، التي تتيح للبطل امتلاك فيلا وعربة ومكتب مزود بأكثر من تليفون، كما تتيح له فرصة التحرك وسط صالونات فخمة وبلاجات وصالات رقص وقمار. وتتمثل هذه المهن فى إدارة الشركات أو الأملاك أو الطب - خصوصاً الجراحة - أو التأليف أو المحاماة. وقد يكون البطل أحياناً بلا مهنة إطلاقاً.. ولكن الأمر يختلف تماماً بالنسبة لفريد شوقي، فهو أجير، شيال، ميكانيكي، أو سائق لورى أو صف ضابط سواء فى الجيش أو البوليس أو خفر السواحل... إلخ

من هنا انطلقت مبادئ وحدة التعاطف الأولى بين الجمهور العريض وبينه. فهو ومنذ البدايات، قم لهذه الجماهير، معاناتهم من خلال تجسيد مهنتها الشاقة. ويحافظ فريد شوقي فى أدائه، سواء من فيلم إلى آخر، أو داخل مراحل الفيلم الواحد، على بعده الشعبى.

ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح ثرياً، يسكن أحد القصور، أو يركب عربة فاراهة، ويدخن سيجاراً ضخماً، أو يتناول الغداء فى مطعم فاخر، فإنه لا يتقمص شخصية الارستقراطية تماماً، ولكنه يظل محتفظاً بمسافة بينه وبين هذه الشخصية.. مسافة تبين لجمهوره بجلالة، أن بطله الشعبى إنما يؤدى دور الثرى، من الخارج فحسب.

وي دعم فريد شوقي هذا الإدراك بدرجات متفاوتة من السخرية تتكشف بموقفه المبدئى والطبقى المعادى للارستقراطية.

السينما الواقعية

وجد فريد شوقي متاخماً ملائماً لازدهار شخصيته الشعبية فى السنوات التالية لثورة يوليو، خصوصاً أن رياح الواقعية بدأت تهب بقوة على السينما المصرية. وهنا يقفز اسم صلاح أبو سيف مرة أخرى، إلى الصورة. ذلك أن فريد شوقي

سيجد فرصة هائلة للتألق، في دور "هريدي" في فيلم «الفتوة».

في «الفتوة» يأتي فريد شوقي هارباً من جوع أحد الأقاليم البعيدة.. ويكل براءة يدخل سوق الخضروات ويستقبل بصقعة ساخرة. وسرعان ما ينصهر في بوتقة المدينة الوحشية، فيدرك أنه إما أن يكون ظالماً أو مظلوماً.

ويختار أن يكون ضمن الطفاة، يتعلم العنف والقوة بعد أن يدرك أن الرأسمال لا يعرف الرحمة، وأنه لكي يصعد وأنه لكي يصعد، عليه أن يصبح غولاً.. يحتكر، يتلاعب، يشتري الضمائر ويتآمر.

أدى فريد شوقي مراحل تطور شخصية "هريدي" بصدق كامل، وببساطة، واستطاع أن يخرج بنعومة وتلقائية من مرحلة، ليدخل المرحلة التي تليها، على نحو يقنعك تماماً بمنطقية هذه التحولات.. فمثلاً، نظرة الدهشة والاستسلام التي تلازمه في الجزء الأول من الفيلم، سرعان ما تتلاشى ليحل محلها نوع من الحذر الدائم المشوب بالخوف. وبعد أن يصبح أحد جبابرة السوق، تتبلور في عينيه تلك النظرة المتمردة، ويبدو في انتباهه القلق ذلك الاستعداد الدائم للمواجهة والانقضاض.. ومن خلال ضيقه وتوتره الدائم مع زوجته وشركائه، يجعلنا ندرك أنه، في أعماقه، كأي طافية، يريد أن يتخلص من الذين ساهموا في صنعه.

اشترك في كتابة سيناريو «الفتوة» الكاتب الروائي نجيب محفوظ، المتمتع بنزعة واقعية لا تجارى.. ومن خلال سطره وجد فريد شوقي الكثير من الملامح التي يفضلها، والتي تتجاوب مع إمكانياته.. وليست مصادفة أن تكون أدوار فريد شوقي التي رسمها نجيب محفوظ من أكثر ما قدمه بطلاً قوة وإقناعاً. عن سيناريوهات نجيب محفوظ، قام فريد شوقي ببطولة «جعلوني مجرماً» و«فتوات الحسينية» و«مجرم في اجازة»، وهي أدوار لها أهمية مزدوجة، سواء لفريد شوقي من جهة، أو للفكر السينمائي من جهة أخرى. ففي «جعلوني مجرماً» وعلى النقيض من نظرة السينما المصرية للمجرم على أنه منحرف بطبيعته، خارج على القانون، ويجب سجنه، نلمس هنا إدانة صريحة للمجتمع ولدوره في تحويل الإنسان السوي إلى كائن وحشى.. أن فريد شوقي في هذا الفيلم يتعرض للظلم والمهانة، فبعد أن يفقد والديه وهو طفل، يتعرض لقسوة عم ثرى وغد، يسرق حقوقه القليلة ويزج به في مؤسسة أحداث يديرها رجال غلاظ القلوب، ليتحول الصبي الوديع إلى مجرم، وبعد أن يخرج يحاول بكل قواه، أن يجد عملاً، ولكن المجتمع يرفضه لأنه خريج الإصلاحية.. هنا، من خلال أشواق فريد شوقي الصادقة، الحارة، إلى العيش في حياة سوية، ومن خلال انزلاقه في الجريمة، يحدد الفيلم، بقوة، مسؤولية المجتمع في خلق المجرم.

ويتردد المعنى نفسه في فيلم «مجرم في اجازة». وعلى الرغم من ترحل الفيلم، وتشعب خيوطه واكتظاظه بالمصائد، إلا أن الفكرة الجيدة التي ظلت محتفظة بحيويتها هي أن المجرم، من الممكن أن يتبدل سلوكه تماماً، إذا وجد المناخ الطيب الملائم.

أما «فتوات الحسينية» الذي يرتد إلى القاهرة بداية هذا القرن، فهو يبرز دور

العنف في استرداد الحقوق المقتضية.

ففى حى الحسينية الشعبى تؤول الفتوة إلى رجل مستبد ظالم، ينشر الخوف بنبوته، يبتز، يتآمر، وأخيراً ينهار الفتوة الظالم بفعل ضربات ابن الفتوة العادل فريد شوقى.

«فتوات الحسينية» ١٩٥٤ تعبير، وبشكل ما، عن فكر وعقلية تنتظر أن يظهر ذلك الفتوة القوى، الشجاع، العادل، الذى يخلص الحارة من استبداد الفتوة الشرير، وأن يمنح سكانها جميعاً نوعاً من الطمأنينة، والرحمة.. ولكن الحركة الفردية الأخيرة لفريد شوقى هنا - شأنها شأن معركة النهاية فى العديد من أفلامه - تثير سؤالاً ملحاً عن مدى إيجابيتها؟

صراع البقاء

إن فريد شوقى يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد، فى مجتمع قاس لا يقيم وزناً للضعفاء، وهو يحاول مراراً أن يسترد حقوقه المهضومة، ولكن غالباً ما تقابل محاولاته بالسخرية والبطش والازدراء.. وفى النهاية لا يجد أمامه حلاً إلا أن يضرب مستغليه - هكذا ببساطة - معتمداً على ضخامته وقوة عضلاته، وهنا تكمن المشكلة.. فعلى شاشة السينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية، ولكن فى الواقع يبدو الأمر مختلفاً تماماً.. فتغيير علاقات الاستقلال تحتاج إلى معركة جماعية يشترك فيها جمهور الدرجة الثالثة كله، لا أن يقوم مندوبيها - فريد شوقى - وحده، بها.. لقد كان من الممكن أن يكون بطلنا الشعبى ملهما لعشرات الأفكار التى تسامد جماهير الترسو المضطهدة، على تغيير عالمها والمطالبة الجماعية بحقوقها، ولكن السينما المصرية الحذرة، المنحازة عادة إلى السادة، والاميل إلى تثبيت الأوضاع القائمة، دأبت على تقليل وعى بطلنا الشعبى بطبيعة القوى التى تستغله وبالتالي يستحيل عليه أن يدرك الطريق الجماعى لمواجهة صراعتها. وهذه السينما بالذات اكتفت بأن تمنحه قوة بدنية هائلة مبالغاً فيها، يستطيع بها أن يصفى حسابيه مع أعدائه، وأن ينتقم لجمهور الترسو الذى يرى فى انتصار بطله حلاً مريحاً، ولكنه مضلل، يسرب مشاعر التذمر ويطلقها إلى حيث لا نفع ولا فائدة.

وإذا كانت السينما المصرية قد عادت لتقدم «الفتوة» مرة أخرى بعنوان «شادر السمك» لعلى عبد الخالق ١٩٨٥ ومن بطولة أحمد زكى فإنها أيضاً قدمت «سنة» أفلام تسير على منوال «فتوات الحسينية» خلال الأعوام الماضية.. ودلالة هذه العودة تعنى، جوهرياً، أن القضايا التى أثيرت فى الفيلم الميكرونى لاتزال قائمة حتى الآن، وأن فريد شوقى طرق فى ادواره أبواباً ستظل مطروقة إلى سنوات عديدة..



هو والأسرة

على أن من أهم القيم التي مثلها فريد شوقي في أفلامه، وربما كانت أهمها، تتجسد في الأسرة. فالأسرة أخذت في معظم أفلامه مكاناً مقدساً، حتى أنه ضحى بحياته وبمستقبله في سبيلها.. أن الأخ الأصغر والابن أو الأخت أو الزوجة أو الأم - يحتلون جميعاً أكبر مساحة في قلبه وعقله. وعلى الرغم من أنه ينزلق في تيار الجريمة والظلام والضيق، إلا أن أسرته الصغيرة تظل دائماً، أقرب إلى شعاع النور والأمل، فهي تمثل الخير والتقاء والضمير.

في "حميدو" يتحاشى أن تعرف أمه بأنه يتاجر في المخدرات، ذلك أنه يدرك تماماً مدى الفجيعة التي ستعانيها بسبب انحراف وحيدها. وفي "رصيف نمره" يقدم فريد شوقي صورة أسرة لدفاء الأسرة المصرية... وفي "الأخ الكبير" يكاد فريد شوقي أن يدفع حياته ثمناً لحماية مستقبل شقيقه الوحيد من الضياع.

وفي بعض الأفلام تتسع أسرته الصغيرة لتصبح قطاعاً من زملاء العمل المقهورين ففي "باب الحديد" يحاول بطلنا أن يعمل بكل قواه من أجل تنظيم زملائه الشيالين ضد مستغليهم. فهو مدفوع بمعانى الكرامة والعزة والكبرياء والعدل. والأهم حق المسحوقين في أن يكون لهم من يدافع عن حقوقهم، فهو يناضل معهم من أجل تكوين نقابة تحميهم من بطش وجبروت المافيا المسيطرة على قوته وقوت زملائه.. وفي "بور سعيد" تتسع أسرته لتشمل أبناء الشعب جميعاً في دفاعهم عن أرض الوطن ضد الغزاة إبان العدوان الثلاثي الشهير.

إن فنشمة ثلاثة مخرجين قدموا فريد شوقي في الخمسينيات، على نحو بالغ الاكتمال: صلاح أبو سيف وعاطف سالم ويوسف شاهين.. وهؤلاء المخرجون سيعودون مرة أخرى في أواخر السبعينيات ليقدموا بطلهم في أنوار كتب لها أن تكون من أفضل وأجمل ما قام به فريد شوقي.

كبوّة ما بعد الستينيات لم تستمر!

تعثرت الواقعية فترة زمنية. فيما بعد العام ١٩٦٠، وتعثر معها فريدة شوقي الذي قدم عدداً كبيراً من الأفلام المتواضعة، التي تنم عناوينها عن جوهرها الضئيل: الحاقق، النشال، المشاغب، الحرامي، الشيطان، الغشاش، العنيد، وما إلى ذلك.

وكما كان فريد شوقي، بحسه الفني والشعبي الصائب، هو صاحب فكرة «الأسطى حسن» العام ١٩٥٢، فإنه سيصبح بحسه الفني والشعبي الصادق، العام ١٩٧٥ هو صاحب فكرة «ومضى قطار العمر».. وكما أنقذ نفسه من دور الشرير التقليدي في المرة الأولى. سيعود لينقذ نفسه مرة أخرى من البطولة المتهافنة المفتعلة، التي لازمته في عشرات الأفلام.. «قطار العمر» يلتقي فيه فريد شوقي مخرجه الأثير عاطف سالم، المتعم بتزعة إنسانية وواقعية والذي قدم معه سابقاً «جعلوني مجرمًا».

إن فيلم «ومضى قطار العمر» اتسم بطابع ميلودرامي، وهو يقدم بطلنا الذي

يعمل كخادم وحارس فى فيلا أحد الأثرياء، وهو أب لأسرة جائعة مكونة من أم وزوجة وثلاثة أطفال.. ومع الأيام القاسية ولأنه جاهل ، مريض قليل الحيلة يزعج به فى السجن ويخرج منه عجوزاً مرتعش الأصابع ليعرف ما حل بأسرته من أجله، وبالمقابل لم ينزل فى الأداء المليودرامى ولكنه سيطر تماماً على انفعالاته فالإيماءة والنظرة والحركة . كلها أمور محسوبة بدقة عنده... وهنا أثبت فريد شوقي أحقيته فى أن يظل أحد ملوك شباك التذاكر وأحقيته بحمل صفة "الكبير" لمرحلة جديدة.

ويؤكد فريد شوقي هذه الأحقية عندما قدم شخصية (شحاتة) فى «السقامات» ١٩٧٧ من إخراج صلا أبو سيف.. شخصية جديدة بالنسبة لفريد شوقي، خلاصة، أسرة، ترتبط ارتباطاً خلاقاً بالينابيع الشعبية.. بحيوية، وروح متدفقة، جسد فريد شوقي أحلام رجل بسيط لا يملك شيئاً، ولكنه يؤمن فى أعماقه أن كل الدنيا ملكه، أو هكذا يجب أن تكون يؤمن بالصدقة ويشغف بملاذات الحياة.. لا يخاف النهايات . ويموت ببساطة وهو يحلم بليلة حب فى أحضان غانية وطد العزم على الوصول إليها.

الأهمية للدور وليس للمساحات

ومع يوسف شاهين، المخرج الذى يعرف إمكانات بطلنا تماماً، يقاشنا فريد شوقي فى «إسكندرية ليه» ١٩٧٩ بدور صغير لافيت للغاية، مثل الجوهرة الأصلية التى يشع ضياؤها من كل الجهات.. دور أحد باشوات الحرب العالمية الثانية وفيه يبدو كجلاد مع العمال الذى يعملون فى مخازنه وكالحمل الوديع مع السفير الانكليزي..

يتأسد عندما تبدو الأمور كما لو كانت فى جانبه ويصبح فريسة الضعف عندما تلوح فى الأفق رياح التغيير. أن فريد شوقي، فى المشاهد القليلة التى يظهر فيها فى «إسكندرية ليه» يلخص ويكشف ويعبر عن طبقة كاملة. فى فترة تاريخية محددة، مضت أو «المفروض أنها انتهت»..

إننا، عندما تلقى نظرة على حصاد فريد شوقي، سنجد أن تحطيمه لقاعدة ازدهار وذبول النجم، لم يكن مصادفة، فهو ، عمله الدائم والدؤوب، وبموهبة الحضور التى يتمتع بها على الشاشة وخبرته العريقة، أصبح بالفعل ملكاً من ملوك السينما ينتقل بذكاء من ازدهار إلى ازدهار...

وهو فى التحليل النهائى جعلنا نشاهد معرضاً هائلاً من البشر ، بطياعهم المختلفة، وانفعالاتهم المتباينة.. لذلك فهو مثل الحقيقة التى مهما تبدلت معاييرها والظروف التى أحاطت بها، تبقى فاعلة فى النفوس، متفاعلة مع الشريحة الأكبر من الفئات الشعبية التى من أجلها أساساً كانت صناعة القصة والفيلم.. ولذا استحق هذا المبدع، الاحتفال به وبمشواره الفنى.. خلال ما يزيد على نصف عمر تاريخ السينما العربية.



مهرجان السينما العربية في باريس: الإنتاج المشترك ودرس التبانات

باريس: ك. ر.

ملاحظة أولية تفرض نفسها علي ضمير المرء عقب إلقاء نظرة علي قائمة الأفلام الروائية الطويلة المتسابقة في إطار مهرجان السينما العربية الذي نظمته ، بكفاءة ، إدارة السينما بمعهد العالم العربي في باريس . ملاحظة تتعلق بجهات الإنتاج التي ساهمت في صنع هذه الأفلام ، وتشير - الملاحظة - إلي الوضع العجيب للسينما العربية التي تعتمد علي مصادر مالية أجنبية ، وبالتحديد .. فرنسية . فثمانية أفلام من الأفلام الثلاثة عشر ، شاركت فرنسا في تمويل معظمها .. وثمة فيلم تاسع ، يشير أكثر من مشكلة ، ساهم في إنتاجه - لا تنزعج - صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلي ، كما هو مكتوب بوضوح ، وباللهجة العربية ، في نهاية الفيلم .

ومنذ البداية ، لا أحد ضد الإنتاج المشترك على نحو مطلق ، فالإنتاج المشترك يتيح توفير ميزانيات عالية للفيلم ، ويضمن له التوزيع الأوسع ، ويحقق تبادلاً مثمراً في الخبرات . ولكن أن نرى أفلاماً مغربية فرنسية ، وجزائرية فرنسية ، وتونسية فرنسية ، ولبنانية فرنسية ، في الوقت الذي لا نجد أثراً لأفلام مغربية تونسية ، أو لبنانية مصرية ، أو تونسية سورية ، فإن هذا يجسد خلافاً مفاجئاً في العلاقات الاقتصادية بين بلدان عربية ، تمارس المحبة فيما بينها ، قولاً ، وتمتنع عن ممارستها فعلاً وسلوكاً .

طبعاً ، لا يمكن لأى منتصف أن يطالب المخرج بالابتعاد عن الإنتاج المشترك، سواء مع فرنسا أو أى دولة أوروبية أخرى، ذلك أن هذه المطالبة - إذا حدثت - فإن معناها المطالبة بعدم مزاولة المخرج لعمله، وبالتالي يبدو يتجاهل أهم حقوق الإنسان.. وهو حق العمل.

كثافة الإنتاج المشترك تخرجنا ، وإن كان مفيداً بحكم كونه منح قرصة الإبداع لعدد لا يستهان به من فنانينا .. كما أن إقامة مهرجان السينما العربية ، فى قلب باريس ، يخرجنا ، وإن كان مفيداً ، وفريداً ، فى ذات الوقت. إنه المهرجان الوحيد فى العالم ، الذى يقام بانتظام كل عامين ، ويحمل اسم "السينما العربية" مستقلاً . وليس له ما يماثله فى العواصم العربية كافة ، الأمر المؤسف بحق .. لذا فإن المتابع للنشاط السينمائى وهو يطالب بتعاون البلدان العربية فى مجال الإنتاج المشترك ، لا يفوته أن يطالب بإقامة مهرجانات ، أو أسابيع ، أو ملتقيات - فلتسمها ما شئت - للأفلام العربية ، فى العواصم العربية. وقبل التعرض للأفلام الروائية الفائزة ، تجدر الإشارة إلى تلك اللمسة الجميلة ، الرقيقة ، العميقة ، التى حققها معهد العالم العربى ، بتكريمه للفنان العراقى الكبير ، يوسف العاني ، الممثل ، الناقد ، المخرج ، الذى خدم المسرح والسينما ، بأعمال ذات طابع واقعى ، إنسانى ، تحنو على البسطاء من الناس ، الذين ينتسب لهم ، والذين ولد وعاش بينهم ، ومعهم: ولد عام ١٩٢٧ ، فى أحد بيوت حواري "سوق حمادة" .. درس القانون وعمل محامياً ، التحق بفرع التمثيل فى معهد الفنون الجميلة . فى عام ١٩٥٢ أسس "المسرح الحديث" بمشاركة إبراهيم جلال . كتب مسرحيات "البشرية" "المفتاح" ، "فلوس الدواء" ، "الخربة" ، "الخان" .. وفى عام ١٩٥٧ ، قام ببطولة أحد أفضل الأفلام العربية "سعيد أفندي" لكاميرات حسني ، وواصل مسيرته مساهماً بقعالية ، فى ثقافة الوطن العربى ، وصدر له أكثر من كتاب "بين المسرح والسينما" و"هوليود بلارتوش" .. إن تكريم يوسف العاني ، فى بعد من أبعاده ، يرفع صوت العراق الحاضر ، ويثبت حضوره فى وقت تصر القوى الظالمه على تغييبه.

إرضاء .. أكبر عدد ممكن

لا يحتاج الأمر الجهد كى يدرك المتابع أن نتائج المسابقة راعت إرضاء أكبر عدد ممكن من الدول المشاركة فى المهرجان .. وأظن أن لجنة التحكيم وجدت تقارباً ، فى مستوى الأفلام المتواضع ، وبالتالي لم تعان قلقاً فى توزيع جوائزها على نحو "جغرافى" ، فليس هناك ذلك الفيلم المميز الذى يدفع بهذا الحكم أو ذاك إلى الدفاع عنه .. إلى آخر مدى.

تواضع مستوى إبداعنا العربى ، السينمائى ، يحتاج لدراسة خاصة ، تتعمق جذورها وتبحث أسبابها .. ولكن من الممكن ، الآن وهنا ، أن نرصد بعض جوانب ضعف الفيلم العربى ، سواء فى المشرق أو المغرب ، متمثلة فى الإسراف الشديد فى الاعتماد على الحوار ، الأقرب إلى الثرثرة ، مما يؤثر بالسلب على التعبير بالصورة ، والحدث ، والموقف .. ثم تأتى مسألة التطويل المغالى فيه ، حيث تتقطع أنفاس الفيلم عند منتصفه ، فيكاد يترنح مترهلاً فى نصفه الثانى ..

أضف إلى هذا جنوح العديد من الأفلام إلى لهجات مسرفة في محليتها، مما يجعل متابعتها أمرا بالغ الصعوبة ، حتى أن متابعة الفيلم، من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط، أسهل من متابعة لهجة الإيطلال.

لكن الجانب الآخر في صورة الإبداع العربي، يبعث قيسا من ضياء الأمل، ذلك أن معظم الأفلام الفائزة ، حققها مخرجون شباب، يقفون لأول مرة ، وراء الكاميرا .. وهذا يعنى أن جيلا جديدا ، وأعدا ، يشق طريقه، بجلد وصعوبة ، نحو المستقبل.

الجائزة الكبرى، حصل عليها "يا ولاد" للبناني زياد دويري، وكان هذا الفيلم هو الوحيد الناطق بالعربية في مهرجان "كان" في دورته الأخيرة.. ويا "ولاد" ، أو "بيروت الغربية" ، حسب تسميته الفرنسية ، يقدم تجربة صديقين يودعان مرحلة الطفولة ، بيراءتها، ليستقبلا سنوات المراهقة، بأشواقها، ووعودتها ، ورغباتها الجامحة . إنهما في مرحلة اكتشاف العالم. اختار زياد دويري بطليه اختيارا موفقا: "طارق" أو محمد شماس، الطويل، النحيل ، على قدر غير قليل من التمرد. وتمرده في الاتجاه الصحيح. يرفض في بداية الفيلم تردد نَشِيد المارسييلية في طابور الصباح بمدرسته الفرنسية. وفي نوبة من الانفعال ، ينتزع ميكروفون الإذاعة المدرسية ليردد النشيد الوطني اللبناني، فيتجاوب معه بقية التلاميذ، ويطرده من المدرسة.. أما "عمر" .. الذي يؤدي دوره رامي الدويري، فإنه قصير القامة، دقيق الملامح، لا تزال آثار الطفولة بادية على وجهه. يذخن السجائر سرا، ويحاول أن يكون رجلا.

برحابة أفق ، وروح مترعة بالتسامح ، وإحساس قوى بالأمل، يتجاوز زياد دويري ، مع بطليه تراجيديا الحرب الأهلية اللبنانية، لتتحول، من خلال عينيهِ في فيلمه الشخص، إلى تجربة إنسانية فيها درجات من الألم، والتوتر، والحزن، لكنها - خاصة بعد أن انتهت - أكدت قدرة الإنسان على مواجهة الصعاب ، ومعايشة من يختلف معهم، والتمسك بالحياة، إنه فيلم لا يدين أحدا، ولا ينتصر لطرف.. ويقدم دويري "بانوراما" واسعة لبيروت، إبان الحرب، بمشاكلها، وسكانها، والوافدين إليها من الجنوب، ويستخدم مشاهد تسجيلية من الحرب أحيانا، وللسياسيين أحيانا لتدعيم الإحساس بالمرحلة التاريخية التي يتعرض لها. وهي استخدامات وضعت في سياقها الروائي، فبذت جزءا من نسج الفيلم.

لكن "يا ولاد" يعاني من جفاف المناقشات العقلية، ذات الطابع الفلسفي ، التي تدور مطولا، بين والد ووالدة "طارق" .. وقسرا ، تتحول أفكار زياد دويري إلى علاقات يشوبها التكلف، مثل علاقة الصديقين تجارتهما المسيحية، التي تخرج معهما أحيانا "تأكيدا للوحدة الوطنية"، وتتأخر معهما في الخارج من دون أن ينتابها القلق على مخاوف أسرتهما. وعموما، فإن دويري، مع بطليه، ينسأها في مفترق طرق؟ .. كما أن دويري، ترك العنان لإحدى شخصياته ، تؤديها ممثلة بدينة، موهوبة - لا أعرف اسمها للأسف - كي تشتم الآخرين ، بشتائم مقزعة، بالغة السوقية.

عندما صعد زياد دويري لخشبة المسرح ، لتسلم جائزته ، تحدث بالفرنسية حديثا هائشا، معبرا عن سعادته بالتقدير الرفيع الذي ناله .. ولكنه فاجأ الجميع



، حين تحدث بالعربية، بلجوث لهجة خطابية ساخرة، وشوح بيده قائلا: أقول كما قال المتنبي، إني أحمل في يدي السيف .. وفي ما يبدو أنه أدرك مدى السخف الذي سينزل فيهِ، فتوقف عن الاستخفاف، وأخذ سمعت أصحاب الشأن الكبير، وأخذ يطالب البلدان العربية التي ستعرض "يا ولاد" بعدم حذف أى كلمة منه، ذلك أن أى حذف سيؤثر في روح الفيلم وبناءه.

لا بأس ، كما قال صاحبي ، فإن ما فعله الماهر ، زياد دويري، على خشبة المسرح، لا يجب أن يؤثر على إعجابنا بفيلمه ، فما فعله.. يرجع لفورة الشباب وجنوح التجاح.

داود أولاد سياد، شأنه شأن دويري ، يخوض تجربته الأولى بفيلمه الذي شاركت فرنسا في إنتاجه "باي باي السورتي"، الفائز بجائزة الفيلم الروائي الأول.. وعلى الرغم من بطء إيقاع الفيلم ، وتكرار بعض مواقفه، وحوارته، وصعوبة فهم لهجته، فإن "باي باي.." ، يطوف بنا، في ريف المغرب، مع فرقة ترفيهية جواله، تقدم عروضها في الموالد والأسواق . وتعاين الفرقة من قلة الرزق من ناحية، وتدهور علاقات أعضائها مع بعضها بعضا من جهة ثانية. صاحب الفرقة، المؤمن بعمله، يحاول - عيثا - إيقاف تفكك فرقته . ابنه، الذي يطمح أن يصبح ملاكما شهيرا، يتعرض لهزائم متوالية. الراقص المنظم حديثا للفرقة لا يجد فيها الحد الأدنى من الأمان .. إنه فيلم عن الفشل، والاندثار، والآمال الضائعة.

جائزتنا التمثيل ذهبتا لعبلة كامل ، عن دورها في "هيستريا" للمخرج الجديد عادل أئيب .. وأحمد زكي عن دوره في "إضحك، عشان الصورة تطلع حلوة" الذي أخرجه شريف عرفه.

عبلة كامل ، في فيلمها المذكور ، تؤدي شخصية فتاة تعيسة، تلجأ للخيال تعويضا عن الواقع، وتنطلق في الحياة باحثة عن مكان ، وزوج، واستقرار .. تماهظ عبلة على الملامح الجوهرية للشخصية، وتعبر عنها بشفاافية وتفهم، وبرغم المواقف العاصفة التي تمر بها، فإنها تلتزم أسلوبها القائم على الانفعال الداخلي والاقتصاد الخارجي. صوتها ، متعدد الألوان، لا يرتفع أبدا، ملامح وجهها تعبر دقة، عن ما يجيش في صدرها.

أحمد زكي، في "إضحك..." يقوم بدور مصور فوتوغرافي يفلق دكانه بإحدى مدن الأقاليم ليذهب مع ابنته ، إلى العاصمة، كي تستكمل تعليمها في كلية الطب، ومعه والدته. أحمد زكي ، في العاصمة، ينسج علاقات جديدة، بعضها دافئ، إنساني. وبعضها شائك و، مدمر .. وفيها جميعا، يبتدى على نحو شاعري، ما تتميز به هذه الشخصية من كرامة، وقدرة على إنكار الذات، وطاقة محبة، تتجلى في نظراته التي تحتضن ابنته الوحيدة.. والتي تفيض بالأمنيات تجاه امرأة أحبها، تؤدي دورها، ليلي علوي. عن جذارة ، فازت عبلة كامل ، كما فاز أحمد زكي.

مشكلة

ذهاب جائزة لجنة التحكيم الخاصة لـ "درب التبانة" الذي شاركت إسرائيل

فى تمويله يثير أكثر من مشكلة .. فأولا، من ناحية المبدأ، هل من المقبول أو المستساغ، أن يقبل السينمائى الفلسطينى تمويلا إسرائيليا، بإدعاء أنه - الفلسطينى - طالما يدفع الضرائب للخزانة الإسرائيلية، فمن حقه أن يحصل على دعم إسرائيلى؟ .. وهذا المنطق المخادع، المخال، الذى سبق طرحه من قبل إيليا سليمان، مخرج "سجل إختفاء"، أثناء عرض فيلمه فى مهرجان قرطاج الأخير، يفترض - قسرا - أن إسرائيل دولة ديمقراطية نزيهة، من الممكن أن توزع حصيلة ضرائبها على "مواطنيها" بالتساوي، وأنها ستشجع الفيلم الفلسطينى من أجل عيون السينمائى الفلسطينى.. إن هذا المنطق يقودنا للنقطة الثانية المتعلقة بأثر التمويل فى رؤية الفيلم، وهنا تأتى الإجابة. من قلب "درب التبانة"، حيث يظهر جنود الاحتلال الإسرائيلى بمظهر يخفف كثيرا من صورتهم الوحشية الحقيقية، بل ويبدو الحاكم العسكرى ودودا، لطيفا، متحضرا، إذا قيس بالمختار الفلسطينى الزنيم، ويطانته اللاهية.

النقطة الثالثة التى يثيرها الفيلم، تتعلق ببعض الأسماء العريزة، التى لا أشك فى وطنيتها، وضميرها، مثل المخرج غالب شعث الذى حقق "الظلال على الجانب الآخر" ١٩٧٥، حيث كتب اسمه على التترات، ككاتب للسيناريو .. فضلا عن الروائى الفلسطينى أحمد عمر شاهين، الذى كتب اسمه أيضا، كمراجع للمادة الدرامية! .. وكل من شعث وشاهين يعيشان فى القاهرة.. لذا اتصلت بهما تليفونيا، فأخبرانى أن لا علاقة بين السيناريو الذى كتباه فعلا، بناءً على طلب المخرج على نصار، صاحب شركة "سنابل" الذى أكد لهما أن شركته لا علاقة لها بإسرائيل - والفيلم الذى عرض على الشاشة، وإن السيناريو تم تغيير الكثير من أحداثه، وشخصياته، وعلاقاته تنفيذا لمطالب "صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلى"، وأكد لى أنهما فى سبيل رفع قضية ضد المخرج المذكور .. ولأن القضية أكبر من المسألة القانونية، لذا فإنها تستحق وقفة مطولة: أصل الحكاية، كما يرويها كل من غالب شعث، وأحمد عمر شاهين، أن المخرج الفلسطينى على نصار، المولود بقرية عربية بالجليل عام ١٩٥٤، والذى أنهى دراسته الجامعية فى معهد السينما بموسكو ١٩٨١، التقى بهما فى القاهرة، عقب عرض فيلمه الروائى الأول "المرضة" الذى انتجته شركته الخاصة "سنابل" اقترح عليهما التعاون معه فى كتابه فيلم حول قريته الواقعة فى قبضة الاحتلال منذ حرب فلسطين الأولى. سلمهما أربع صفحات تتضمن فكرة فيلم بعنوان "درب التبانة" .. ولخبرته فى كتابة الرواية، قام الروائى أحمد عمر شاهين بكتابة معالجة سينمائية للفكرة، تقع فى ستين صفحة، تتضمن الحكاية، والأحداث، والوقائع، والشخصيات، وتولى غالب شعث، صاحب "الظلال على الجانب الآخر"، معتمدا على المعالجة، كتابة سيناريو تفصيلى فى "٩٨" مشهدا، رأى فيه أن ينبه إلى مكونات الأماكن، بخلفياتها، وديكوراتها، سواء الطبيعية أو المصممة، مع إرشادات لحركة الشخصيات، ونوعية أحاسيسها، وطريقة تحركها، والزمن الذى يدور فيه كل مشهد، فضلا عن كتابة حوار يعبر، بدقة، عن سمات كل شخصية. بمعبارة مختصرة: أصبح الفيلم جاهزا على الورق.

بعد تنفيذ الفيلم، داخل الأرض المحتلة، جاءت مفاجأة مزدوجة: مهنية،



وسياسية، فعناوين التترات، في بداية الشريط، تعلن عن اسم على نصار ، ككاتب السيناريو، قبل اسم غالب شعث. وبدلاً من أن يكتب اسم أحمد عمر شاهين ككاتب للمعالجة السينمائية، في العناوين الأولى، أنتقل إلى تترات نهاية الفيلم، ليسبقه اسم إميل حبيبي، وينسب لهما القيام بـ "مراجعة النص" لأن الفيلم - كما شاهده - لا يضيف شيئاً للسيناريو الذي قرأته، وإن كان حذف بعض مشاهدته، فإن المرء لا يسعيها لأن يقول، بضمير مرتاح، إن إضافة اسم المخرج، ككاتب السيناريو، يعتبر عملاً - على الأقل - مفاجياً للحقيقة .. أما مسألة "مراجعة النص" فإن غالب شعث يفسرها بقوله إن الرقابة الإسرائيلية، اتفقت مع المخرج على اختيار إميل حبيبي، موضع ثقة الطرفين، كي يحذف ما يراه ضرورياً، حتى تتم الموافقة على تنفيذ السيناريو. وبهذا لا يغدو لأحمد عمر شاهين علاقة بـ "مراجعة النص"، ولا شك أن تبديل دوره ككاتب للمعالجة السينمائية إلى ما يشبه "المراقب للنص"، يعتبر - على الأقل - مسلكاً مفرضاً.

لكن الأهم، والذي يفتح عين المشاهد العربي، ذلك العدد الكبير من المؤسسات الإسرائيلية المساهمة في إنتاج الفيلم، والمكتوب أسماؤها في تترات النهاية: "صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلي الجيد"، "شركة كيسبت"، "صندوق تشجيع الإبداع العربي"، "صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلي من تأسيس اتحاد فرع السينما".

هكذا، أربع جهات إسرائيلية تعمل "درب التبانات" .. وبالطبع، كما يؤكد شعث وشاهين لم يعلم شيئاً عن مصادر التمويل، فالمخرج، على نصار، أعلن لهما أن شركة "سنابل" التي يملكها، هي التي ستتولى الإنتاج كاملاً .. ولعل تجربتهما المرة، تدفع الآخرين، إلى اتخاذ جوانب العيطة والحدز، في تعاملهم، مع مخرجين ينفذون أعمالهم، بعيداً عن الأعين.

ورداً على القائلين بأن النقود لا وطن لها ولا هوية، يأتي "درب التبانات" ليثبت أن المال راحة واتجاه وموقف وأفكارا، فالعملات الإسرائيلية لا يمكن أن تمنح من أجل سواء عيون العرب عموماً، والفلسطينيين خصوصاً.

صراع... مزدوج

تدور أحداث "درب التبانات" عام ١٩٦٤، قبل إنطلاق المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥، ويحاول الفيلم أن يقدم بانوراما لواحدة من القرى ذات الشهرة الواسعة في الانتفاضات، إلى جانب قرى "سخين" و"دير حنا" .. "عروبة"، التي عانت من سطوة الاحتلال الإسرائيلي، حيث تستعرض الكاميرا، في الصباح، خروج الرعاة مع قطعان ماشيتهم، وذهاب الفلاحين إلى مزارعهم، وتوجه العمال نحو شاحنة ستحملهم للعمل بعيداً، وفي الخلفية بيوت القرية، المكونة من دور أو دريين، فضلاً عن الحوار الضيق، المتعرجة، وعلى جدار جملة تقول "لا لتهوديد الجليل".

قارئ السيناريو، يلمس بوضوح، مع توالى ظهور الشخصيات، أن ثمة صراعاً مزدوجاً: صراعاً فلسطينياً إسرائيلياً وصراعاً فلسطينياً فلسطينياً، فاشتر الاحتلال يتجلى في المشهد الثالث، الموجود أيضاً على الشاشة، فعندما ينزعج

الأستاذ "أحمد" المدرس ، حين يرى أفضل تلاميذه يلتحق بالعربة التي ستحمل العمال إلى سوق العمل الإسرائيلية، ينادى عليه. وبينما يتوارى التلميذ خجلاً، يوجه أحد الذاهبين كلامه للمدرس قائلاً: ما هو يا أستاذ بعد ما صادروا أرضهم .. الولد مضطر يساعد أمه وأخوته .. هو إحنا لاقين نتعلم .. وما تعلمناش .. كلنا هيك يا أستاذ".

وفي المشهد التالي مباشرة ، أمام زهور حديقة المدرسة ، يلتقى مديرها "أبو يوسف" مع مختار القرية . الأول محارب قديم . لا تزال جذوة النضال تحتل داخله ، بينما الثاني يبدو كمخيل سلطات الاحتلال ، وهو بقدر خنوعه للحاكم العسكري الإسرائيلي، بقدر تأسده إزاء مواطنيه الفلسطينيين .. وفورا ، تتدلع مواجهة بين الاثنين ، المختار ، يشير بأصبع الاتهام للمدرس "أحمد" ، زاعماً أنه يزور تصاريح العمل للفلسطينيين ، بينما يرفض مدير المدرسة هذا الاتهام ، ويؤنب المختار على تخاذله ورعيه.

ومن بين شخصيات "درب التبانة" ، تنهض شخصية الحداد "محمود" - الذي يؤدي دوره محمد بكري - القوي، بدناً وروحاً، المحبوب من الناس و الذي يتمنى الزواج من المدرسة "سعاد" التي يخفق قلبها بحبه ، ينازعه عليها "محمد" ، ابن المختار ، الشاب الفاسد، المدلل المستهتر .. ثم "مبروك" ، الذي توقف نموه العقلي عند مرحلة الطفولة، والذي تعاوده ذكرى مصرع أسرته إبان حرب ١٩٤٨، فينتابه ما يشبه نوبات الصرع . ويتعرض "مبروك" ، طيب القلب ، لسخرية "المختار" وبطانته التافهة . وفي المقابل ، يحظى بصداقة الحداد.

إلى جانب مدرسة الأطفال "سعاد" ، تبرز "جميلة" ، الرقيقة، التي أصيبت بالخرس، منذ سنوات ، إثر صدمة عصبية عنيفة ، وينسج الفيلم علاقة شفافة ، بينها و"مبروك" ، الذي يشبهها في ضعفها.. وثمة ابنة المختار ، التي تحب "خالد" ، صديق شقيقها، وتابعه، والتي سنكتشف أنها تقوم بتزوير تصاريح العمل.

أحداث "درب التبانة" تتدفق بسرعة، وفي عدة اتجاهات: يقبض على المدرس "أحمد من قبل الحاكم العسكري، في نوبة غضب يندفع "محمد" - ابن المختار - برعونة ، إلى بيت الحداد، ليحرقه. "الحداد" يحضر في الوقت المناسب. تتدلع معركة بينه و"محمد" الممسك بمدينة. "محمد يسقط فوق مديته ويموت، وبلا مبرر، سواء في السيناريو أو على الشاشة ، ينقلب سكان القرية ضد الحداد. يحملون المشاعل ويبحثون عنه ، للثأر منه. يهرب إلى قرية مهجورة. "مبروك" يحمل له الطعام . يعود الحداد لبيت "المختار" المكولم ، الذي عرف أخيراً أن ابنته هي التي تزور التصاريح، كما يعلم أن الحداد لم يقتل ابنه. الحاكم العسكري، ليلاً ، يتجه لبيت "المختار" كي يقدم واجب العزاء. المختار يخطر الحاكم العسكري أن ابنه القتيل هو الذي كان يزور التصاريح ، وبالتالي من المناسب أن يطلق سراح المدرس. الحاكم العسكري ينظر طويلاً للحداد. يفادى البيت ويركب عربته العسكرية، ويعلق على الأحداث كافة بأن المسألة كلها ليست أكثر من أنها "فخار يحطم بعضه" أو إنهم يقتلون بعضهم "حسب ما جاء في السيناريو، أو "بطيخ يكسر بعض" كما يقول على الشاشة.

خلوت .. وتلاش

فى المقارنة بين السيناريو ، والفيلم ، يدرك المقارن أن "درب التبانة" غدا - على الشاشة - داجنا ، مسالما إن لم يكن مستسلما ، فالصراع الفلسطينى الإسرائيلى أصبح خافتا ، وبالتالى بدأ الصراع الفلسطينى الفلسطينى أقوى حضورا وأكثر فعالية. جنود الاحتلال أقرب لفقراء القرى المصرية ، يتعاملون مع الأهالى "برزالة" وليس بوحشية ، فأثناء تجميع العمال الفلسطينيين بحثا عن أصحاب تصاريح العمل المزورة ، يكتفى الفيلم بتصوير جندى يلكز أحد الفلسطينيين ، وآخر يدفع أحد العمال دفعا هينا . وعندما يقتحم الجنود بيت المدرس ، تقوم والدته بصفع جندي صفعه شديدة ، مما يفضب الجنود الذين يكتفون بإلقاء كتب المدرس على الأرض.. وإذا كان الفيلم تحاشى تصوير معظم المواقف الساخنة التى تجسد الصراع الفلسطينى الإسرائيلى ، فإن إلغاء مشهد اغتصاب "جميلة" يعتبر تجاهلا كاملا ، متعمدا ، لممارسات محققة ، خلال حرب ١٩٤٨ من ناحية ، ويؤدى لعدم فهم أزمة "جميلة من ناحية ثانية.. إن المشهد المهم ، مكتوب فى السيناريو ، كالتالى:

"فلاشى باك".

- أم جميلة وهى تقتحم الغرفة ويدها سكين لتنهال على جندى يستطيع أن يفلت من هجمتها.

- الجندى يمسك يد الأم وبها السكين .. ويحاول أن يخلص السكين منها.. وهى الخلفية جندى آخر يحاول اغتصاب فتاة "جميلة" فى الثانية أو الثالثة عشرة من عمرها.

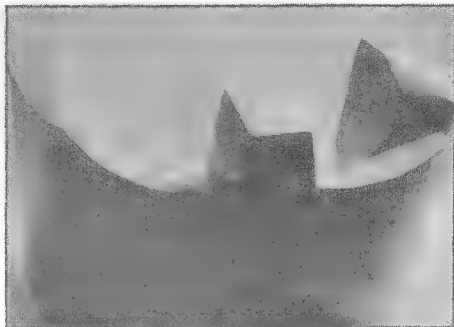
- لحظة قريبة للفتاة وهى تقاوم وتصرخ .. بينما هى تنظر بين الحين والآخر فى اتجاه أمها.

- الأم تقاوم الجندى وتستطيع أن تخرجه .. وبينما هى تحاول أن تسدد له طعنة أخرى يتمكن من أن يخلص السكين منها. ثم ينهال عليها بطعنة.

- وجه الفتاة وهى ترى أمها تتلقى الطعنة.

- الجندى يسدد الطعنة تلو الأخرى فى جسد الأم ، بينما نرى فى الخلفية الفتاة وقد انهارت مقاومتها. تقطى وجهها بيديها وهى تصرخ ، بينما الجندى يقوم باغتصابها .. ويتحرك فوقها بنفس سرعة تسديد الطعنات لأمها .. ويمكن للموسيقى أن تدعم التأثير .. وتقترب الكاميرا ببطء من وجه الفتاة المغطى بيديها.

بحذف هذا المشهد ، وأمثاله ، يتلاشى ثقل الاحتلال.. وبالطبع ، من السذاجة أن يتخيل أحد إمكان تجسيده فى فيلم تموله أربع مؤسسات إسرائيلية ، فالحال .. لا يمكن أن يكون مجرد هبة ، فمن يدفع ، له أن يطلب ويأمر.. ومن يأخذ عليه زن ينفذ ويرضخ. وهذا هو درس "درب التبانة"!



الديوان الصغير

قصص قصيرة بالعامية المصرية

د. مصطفى مشرفة

إعداد وتقديم:

فؤاد مرسى

مقدمة

"مصطفى مشرفة" مرتبطاً
فى ذهنى - من قبل -
بروايته الفذة الوحيدة
قنطرة الذى كفر، المكتوبة
أيضاً باللغة العامية، والتى
أحدثت صدى هائلاً وقت
صدورها عام ١٩٦٦م وكنت
أحسبها حدثاً عابراً فى حياة
هذا الرجل وفى حياتنا
الأدبية، حتى قدم لى الصديق
الشاعر، "سمير درويش"
كتاباً بعنوان "هذيان وقصص
أخرى" بقلم الدكتور مصطفى
مشرفة، وقال لى إنها
مجموعة قصص مكتوبة
باللغة العامية، وسكتا
لقد عشت مع هذه المجموعة
وقتا غير قليل، واكتشفت أن
روايته قنطرة الذى كفر -
أبداً لم تكن حدثاً عابراً فى
حياة كاتبها، بل كان يؤسس
لهذه الكتابة ويحفر مجاريها
داخل وعينا بشجاعة وجراً.

لغة عامية... تصور وتشكل فى
غير غرابية أو فجاجة منفردة.. تمزج
داخل الإطار القصصى بين السرد
والمونولوج والديالوج باقتدار نادر
، ورهافة جميلة ، فيستلبك النص
القصصى بليونة ويضعك على حافة
الشعرا.

هذا الانتقاء المحكم للغة العامية
وتفجيرها واستخدام أدق دلالاتها
وأكثرها قدرة على التعبير هو أول
ما يقابلك فى قصص الدكتور
"مصطفى مشرفة"، فتكتشف ومن
أول وهلة أنك أمام كاتب غير عادي،
وأنك أمام كتابة تحمل مذهباً الخاص
وتقدم رؤيتها ووجهة نظرها للواقع
، بلغة واقعية .. فتفرح بظفرك
بهذا الكاتب ، وفى أن .. تمزق لأن
الواقع تجاهله.

الصدفة وحدها هى التى دفعت
إلى بهذه المجموعة الفريدة من
القصص ، لقد كان اسم الدكتور

كانت الكتابة بالعامية إذن واعتمادها وسيلة للتعبير إشكالية تشغل بال الرجل، وليس الأمر لفقر في لفته القصصي، أو لعدم الإدراك بقواعد نحوها وصرفها وأسس بلاغتها، أو لمجزه عن التعبير بها، فمقالاته بمجلة الثقافة وغيرها تشير إلى كاتب يمتلك ناصية لفته القصصي، وهي طوع يده يعبر بها في سلاسة ويسر وغير كلفه، ومن منا يراجع قصته "نجوى" ضمن قصص هذه المجموعة أو يعود إلى مقالته بمجلة الثقافة - ع ٢٨٠، بتاريخ ٩ إبريل ١٩٤٦، المنشورة تحت عنوان "مقارنة بين أسلوبين" وأدرجت كذلك ضمن ملحق لنماذج من مقالاته في نهاية المجموعة، يعلم مدى شغل الرجل بهذه القضية واهتمامه بها وإصراره على الكتابة بالعامية، باعتبارها الأنسب للتعبير عن الناس ومشاكلهم، والأقرب إلى إدراكهم. فهي لغة التعامل اليومي بيننا.. راجع معنى هذه الفقرة من كلمة المؤلف، في صدر روايته "قنطرة".

"كما رأيت أيضاً أن أكتب هذه القصة بلفتها الأصلية (أي باللغة العامية) لأنها لغة تجعل القارئ يعيش في هذه الأحداث ولا تضيق بهجتها إذا كتبت بلئى لغة أخرى فوق مستوى العامية".

إن عالم الدكتور "مصطفى مشرفة" يحتاج إلى أن تفتح الأبواب عليه ونستكشف خباياه وتفصيلاته ونحاول فك أسرارها.

تحتوي مجموعة "هزيان على أربع عشرة قصة، ثمان منها مكتوبة باللغة العامية الخالصة، وست مكتوبة بالعامية المفصحة أو القصص المبسطة، الأقرب إلى العامية. لقد أثرت في اختياري أن يقف القارئ على الأسلوبين، اللذين يحكما في الحقيقة منهج واحد.

ف.م

الى مكتوب على الجبين

شفتها لما كان عمرها ١٧ سنة ، واطكلمنا سوا وحببتها. وفاتت سنتين وشفتها تانى ولاحظت فيها نوع من التغيير فسألته.. أنا ملاحظ فيك أنك اتغيرتي. لكن مش قادر أعرف أيه هو الى اتغير فيك؟

كلامك؟ طريقة لبسك؟ طريقة مشيتك؟.. فردت عليه بخجل وقالت : مش تفتكر أن سنتين من العمر تغير الإنسان؟

ردت عليها وقلت لها ده صحيح لكن أنا كنت دايما معجب بطريقة مشيتك لأنك لما بتمشى تبقى زي الملكة ، واحدة فخورة بعملها ، معتزة بنفسها.. فى الحقيقة مش قادر أعرف أيه الى اتغير فيك؟

قالت لى أنت كمان اتغيرت فى كلامك، فى حيك الغريب للموسيقى الغربية الى أنت عدتني بيها. وبصيب فى وشها وحسيت فى نفسى أن هى البنت اللي قابلتها من سنتين، وحسيت تانى بالحب اللي كان فى قلبى لها من سنتين.

وبنوع من الإيحاء وجدنا نفسنا ماسكين أيدين بعض. وقلت لها : تتجوزيني؟ عينها امتلأوا بالدموع وقالت: معرفش ماتسألنيش دلوقتى. وبعيدين سبنا أيدين بعض ولا اتقبلناش إلا بعد سنتين تانيين. وكان بين عمرى وعمرها حوالى ٢٠ سنة، فظنيت أن ده هو السبب فى أنها قالت لى فى آخر مقابلة معرفش، واعتذرت لها عن كبر سننى وصغر سنها.

وردت علي: أنت بتعتذر على أيه؟ أنا عمر ماچه فى دماغى أنك كبير فى السن وأنا صغيرة فى السن. واندعشت من كلامها وقلت لها أنت بتتكلمنى من قلبك ولا كلام فض مجالس.

وفى لحظات رمت رأسها على صدرى وقالت فى الحقيقة أنا طول عمري عندى شعور بأننى قبيحة الشكل ومش معقول أن أحد يحبنى.

وأدركت أن عندها مركب نقص، واتضايقت مش عارف منها والا من نفسى؟

فهزتها من أكتافها وقلت لها لكن أنت جميلة. قالت أيوه، ناس كتير قالوا لى كده لكن كنت أحتار أصدق نفسى ولا أصدقهم؟

وأدركت من كلامها أن ما فيش فايده أزيل من نفسها الشعور

قلت لها : معرقش الإنسان ده حيوان غريب، ومع كل قوته العقلية ما بيقدرش يتخلص من اللي فيه.
ونظرت لى بحزن والدموع سائلة من عينيها وقالت لى تسمح أبوس إيدك.
فتجاهلت كلامها وافكرت كلام السيد المسيح للناس اللي اتلموا على واحدة علشان يموتوها فقال لهم السيد المسيح "من كان منكم بلا خطيئة فليبرجمها بأول حجر" ... وبعدين ، كل الناس مشيت بعيد عنها.
وفقت من أحلام اليقظة دي، وبصيت فى وشها ، وحسيت فى نفسى بحزن عميق، وقلت لها أمشى فى سكتك.
قالت لى: المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين.

بور سعيد

سنة ١٩٩٥ كنت فى فرنسا مع زوجتى وبنتى ولاكنتش أحلم أنى أرجع مصر ، لكن ظروف الواحد بتتغير. زوجتى كانت مدرسة بيانو وكانت أصغر منى بخمس سنوات وكان لنا طفلة جميلة. ولطول إقامتى فى فرنسا أتجنست بالجنسية الفرنسية. واشتغلت جراح فى مستشفى.
وسنة ١٩٥٦ حصل الامتداء الثلاثى على مصر وحسيت بانقباض لدرجة أنى مسكت المسدس وفكرت شوية لأن التناقض بينى كمصري وفرنساوى هد أعصابى ، لدرجة أنى كنت عاوز أنتحر!
المسدس بتاعى وقع على الأرض ودخلت زوجتى وقالت لى أيه ده!!

قلت لها: الواحد متضايق مش عارف يعمل إيه؟
قالت لى: أنت كنت عاوز تموت نفسك! أنت مجنون!
فمردتش عليها وبعدين دخلت بنتى وحسيت أن الجو مكهرب وشاقت المسدس وأخذته من سكات وخرجت. وبعد يومين من التفكير قلت لزوجتى أنا مسافر مصر.
قالت: حتأخذنا معاك؟
قلت لها: ما أظنش أنى أقدر أخذ واحدة فرنساوية فى الوقت ده أحسن تستنوا هنا لما نشوف الحكاية أيه وبعدين أكتب لكم.

زوجتى كانت اشتراكية زبي فقدت شعورى وقالت طيب .. سافر بس أكتب لنا باستمرار، ووعدتها بالكتابة وقيل ما سافرت تنازلت عن جنسيتى الفرنسية، ورجعت مصر بلدى، وفى مصر

شعرت بالكراهية للانجليز والفرنساويين والصهاينة وصممت أنى ما أُرجمش. وفى يوم رحى بورسعيد وشفت الأعمال الوحشية اللى عملوها المعتدين فى حى المناخ واندھلت . ازاي ناس متمدنين يعملوا الأعمال الوحشية دي!! حسيت أنى لازم أعمل حاجة فقدمت نفسى للهلل الأحمر وعينونى جراح فى مستشفى كانت بتستقبل ضحايا العدوان. بعد شوية جه الانذار الروسى بضرب لندن. والكلاب دول كلهم ما كانوش عارقين ازاي يخرجوا بسرعة كفاية. المهم... انتهت الحرب وفكرت فى زوجتى وبنتى وبعثت لهم تلغراف علشان يجوا وأجرت لهم شقة فى شارع الهرم وفى الوقت المناسب دخلت بنتى مدرسة الباليه الروسى.

وحمدا ربنا أن البنث قبلت . وبعد تدريب قاسى سفروها روسيا وكنت أنا وزوجتى مش سايغانه الأرض من الفرح. ووعدنا بنتنا أننا نزرها كل سنة. وابتدينا نتخيل أن بنتنا حترجع مصر بلا رينا.

رجعنا البيت وحسينا بوحشة غريبه - وبان على وش زوجتى أنها ندمت لأن دموعها ابتدت تنزل من عينها، فواسيتها وقلت لها: أنتى مش طول عمرك عاوزه بنتك تبقى بلا رينا؟ قالت: أيوه لكن الخيال شيء والواقع شيء.. تعرف أنا حاسة أنى كبرت عشر سنين والبيت فاضى علينا .. فعملت لها فنجان قهوة.

الليل رحنا نتفرج على فيلم وطول المسافة كنت حاسس أنها ما بتتمش لحاجة وبتفكر فى بنتنا. وتضايقت وأخذتها قبل ما يخلص الفيلم وروحنا البيت. وفى الليلة دي ما أكلتش ولا نمناش إلا قليل. ولأول مرة حسيت زى ما حست هيه.. حسيت إنى كبرت ويظهر أنها حست بأفكار لأنها قالت أنا مش قادر أعيش فى البيت ده.

قلت لها : طيب ما هو كل طفل حيكبر يوم من الأيام ويتجوز. وتكون له حياته الخاصة بيه .. مش دي سنة الحياة.

قالت : أيوه . لكن الفراق مر.

قلت لها : السنة الجايه حنروح روسيا ونشوف بنتنا.

قالت : أحنا كبرنا وفى السن ده العمر بيجرى بسرعة.

تانى يوم بصيت فى وشها لقيت أنها صحيح كبرت فى السن وحسيت بانقباض. لكن ماكانش فيه مخرج . وجالنا شوية أصحاب وابتدينا نروح لهم ويجولنا لكن كل الوقت بحس أنى أنا وهيه وحدنا فى الدنيا.

مرة قرأت أفكارى فقالت: تيجى نروح روسيا؟

قلت لها: فكره كويسه



لكن لما حاولنا ظروف كثير طلعت قدامنا ومنعتنا من السفر.
فى الليل لما كنا نرجع البيت كنا نحس أن البيت ميت وكل
شء فيه ميت، فى يوم من الأيام وصلنى تلفراف من بنتى ولدة
طويلة ماحيتش أفتحه. لكن زوجتى أخذته وبصت فيه وقريت
على وشها ملامح الانزعاج.

وقلت لها: مالك

قالت: مافيش. يظهر أن بنتى حبت واحد روسى وبتسألنا
تتجوز والا لا.

وبعد المناقشة فى الموضوع وافقنا على جوازها غصب عنا.

أحنا مجزنا يا فرنسيس؟

قالت: ده صحيح لكن أنت فى نظرى بالضبط زى يوم
ماتجوزنا.

وبصينا لبعض وشفيت فى عينها حب. وشفيت شعرها الفضى
فقلت لها: أنا ليه مين فى الدنيا غيرك؟

وضغطت على أديه من غير كلام. حسيت أن كل حياتنا اللى
فاتت مورت قدامى زى شريط السينما.

وفى يوم سافرنا بورسعيد وشفنا حى المناخ أجمل مما كان..

وقلت لزوجتى: مصر بتجدد نفسها.

قالت: طبعا الدنيا كلها لازم تجدد نفسها.

وقلت لها: الحمد لله أن بنتنا اتجوزت واحد بتحبه. وكنا
قاعدين فى جنيته فلمست على شعرها بأيدى وقالت لى: بتعمل
كده ليه.

قلت لها: الدنيا كده الواحد يجيب أولاد وبعدين يكونوا عشم.

وبصت لى والدموع نازلة على خدودها وقالت لى: أنت لسه

بتحببنى زى زمان؟

قلت لها: أكثر - وحسيت أن الموقف بقى مؤثر فضمكت.

وقلت: من فات قديمة تاه.

حسن الضعيف وحسن الخيف

ربنا سبحانه وتعالى، يسر لى فى الرزق، واتجوزت ثلاث
سنتات علشان كنت عايز بنت، لكن القدر أتمكم ضدى، فخلفت
ثلاث أولاد، من كل ست ولد.. وكان فى الأول خالص عندى بواب
أسمه حسن. ويظهر أنه كان عسكري فى حرب زمان، لأن أول ما
شفلته عندى بواب. ابتمدى يجيله كوابيس مرعبة رعبتنى فى
الأخر، وبقي يجيلى منها أحلام فظيعة.. ولما كان حسن يجيله

كابوس . كان يصرخ ويقول : يا راجل أنت قف فى محلك أحسن
أضربك بالرصاص، وأنت .. تعال على جنب كده، وحط الحديد فى
أيديه ياشاويش، ولو عصلج معاك دخله الزنزانة!.. فى الأول قال
لى عقلى أن فيه خناقة بره. لكن بعد كده ، ظهر أن سبب الحكاية
دى كلها الكابوس اللى ببيجى لحسن الضعيف.

بعد شوية ابتديت يجد أخاف منه، واتهيالى أنه صحيح
حايضربنى بالرصاص، ويحطنى فى الزنزانة! وبلغ بى الرعب
لدرجة أنى فى يوم قلت له - يا عم حسن الله يخليك، أدى ماهية
شهر زيادة خده، وسيبتنى فى حالى.. والراجل أنيسط ومشى..
ولما كبرت فى السن حسيت تانى أنى لازم أجيب بواب يحرص
زوجاتى وأولادى الثلاثة، ففزت بواحد كان له صوت مربع لما
يقول "هم هم"!

زوجة من زوجاتى خافت وقالت: "يم. الراجل ده بيرعبنى"،
والثانية تقول: "ده صوته زى الغول أبو سرحان". وزوجتى
الثالثة قالت: "أنا متأكدة أنه السماوى". الأولاد كلهم بيرتعشوا.
ويقولوا تفتكر يا أبونا، أن عم حسن البواب يقدر ياكلنا ولا
يسمننا ولا حاجه! وأنا كنت أضحك فى سرى وأقول "طبعا لو
خرجتوا من غير أذننى . الله أعلم حايعمل فيكم أيه؟". وبعدين
خيالى صور لى صور مضحكة ومخيفة أيام طفولتى . فانا أكلم
أولادى عن أبو رجل مسلوخة. وأنه كان زى الوحش، زى عم حسن
كده! وبالشكل ده زوجاتى الثلاثة وأولادى مكنوش يخرجوا إلا
بأذننى وأنا كنت أدبت عم حسن المخيف أمر يقفل الشبابيك بالليل.
وكنت أسمعه بعد ما يقفل الشبابيك يقوم يزوم "هم هم"، وكنت
أضحك فى نفسى . لأن الراجل سيب رعب فى البيت بحاله، وبعد
شوية ابتديت أنا نفسى أترعب منه، فقلت له : الله يخليك
متبقاش تزوم كده بالليل . أحسن الأولاد جالهم رعب منك . وبقي
يجيلهم كابوس: ويصرخوا بالليل ، ويقولوا عم حسن حايكلنا..
وعم حسن رد علي، وقال: طيب يا بيه مش حازعق تانى مره. أنا
حقفل الشبابيك بشويش علشان الجماعة بتوعك مايسمعونيش.
وبعد ما أقفل الشبابيك أزعق زى العادة علشان أخوف أى حد ييجى
جنب البيت... واتفقنا على كده ، وليله من الليالى أنا كنت سهران
بره البيت، ولما رجعت سمعت صوت بيزوم "هم هم" أنت مين
ياللى هناك" أنا معايا بندقية فيها رصاص، فصدقت الكلام بتاعه
واترعبت وقلت - الله يخليك يا عم حسن ما تضربنيش بالرصاص
دانا صاحب البيت.

قال لى - ما تأخذنيش يا بيه ، أنا ما كنتش واخد بالى ، أنا
أصلى راجل لى ذمة زى ما أنت شايف ، ولما شغلتنى غفير على
بيتك، لازم أعمل كل جهدى علشان ضميرى يبقى مرتاح.. ولما دخلت

أنام أنا كمان ابتدت الكوابيس تجيلي زى الكوابيس اللى كانت
بتيجى لعم حسن الضعيف ، وبقيت أقوم أصرخ بالليل لما ولادى
والجماعة بتومى ابتدوا يترعبوا منى..

ويوم من الأيام ، عم حسن المخيف سمعنى، وقال: بسم الله
الرحمن الرحيم، البيت ده يظهر أنه مسكون ، وخد بعضه وجري،
وماشفتوش بعد كده، لكن لغاية دلوقتى مش قادر أحكم أنهو كان
ألعن:

”عم حسن الضعيف ولا غم حسن المخيف“!!

حرمان

كنا ساكنين فى حى فقير فى عابدين . وكنت أنا وأمى وأخويا
الكبير بنعيش على ٤ جنيه من الأوقاف فى الشهر . الكلام ده كان
من أربعين سنة فاتت ، لما كانت الفلوس فلوس . غرضى أنها كانت
بتكفيننا ندفع أجرة البيت ونشتري أكلنا ولبسنا . وكان لى عم
بيزورنا كل شهر مره . لما ييجى من بلدنا . وكنت أشوف فى وش
عمى أنه راجل مراش، لأنه طول عمره مادفعلناش ولا ملين إلا فى
الزيارات اللى كان ييجى فيها . وكان يزوم ويقول لأمى:

الأولاد بيذاكروا كويس؟ عاوزانى أضرب لك واحد منهم علقه،
علشان يطلع من الخمسة الأول!

أمى كانت تقول: الحمد لله . أحنا مستورين . الأولاد ماشيين فى
مدارسهم كويس . فكان يقول : إنتى متأكدة؟!

فمتردش عليه بعد كده: طيب أسيبكم بالعافية!

ويقف علشان يستعد للخروج ، لكن قبل ما يخرج ، كان يحط
فى أيدي عشرة صاغ فضه . وكنت طبعاً أعطيها لأمى بعد ما يخرج ،
حكاية تكررت مرات ومرات وأنا عيل صغير، ولما أفكر فى
الحكاية دلوقت بتتهيا لى أنها كانت تمثيلية مضحكة . وجه يوم
نفسى ثارت على التمثيلية دي . فلما جه عمى . وحط فى أيدي
العشرة صاغ ، انتهزت الفرصة بعد ما خرج . ونزلت على السلالم
ورحت علشان أشبرق بيها لأن فى الحقيقة طول عمرى ما أكلتش
البسبوسة ولا البقلاوة ، وكان جيتنا محل حلوانى زى محل أسديه
فى ميدان الأوبرا ، فدخلته وطلبت واحد بسبوسة، ويعدين طابت
واحد بقلاوة، الراجل الجرسون بص علي، وفهمت من نظراته أنه
خايف ليكون مامعيبش فلوس، فرحت حاطط العشرة صاغ على
الترابيزة علشان أطمئه، وطلبت بسبوسة وبقلاوة تاني. لغاية لما
حسيت أنى شبعتم . وسألت الجرسون:

أنتوا عندكم بستليا؟

قال: طبعاً يا سعادة البية ! (قالها لى بشكل استهزائى). فوشى أحمر من الخجل . لكن اشتريت البستليا وخرجت، لأن بطنى كانت اتملت من الحاجات اللى كنت محروم منها. وفى الحقيقة فى الأيام دى كان من الصعب على اللى زى أنه يصرف عشرة صاغ كلها. وبعد ما خرجت ، قعدت أفكر فى العلقه اللى راح تديها لى أمى وقلت فى نفسى: علقه تفوت ماحد يموت!

ولما وصلت البيت كان بقى معايا خمسة تعريفه، فلغتهم كويس فى ورقة كانت فى جيب جاكيتي، بصيت هنا وهناك علشان أتأكد أن مافيش حد شايفنى ، وبعدين خلطيت خطوتين جنب الباب وحفرت ببوز جزمى حفرة ، رميت فيها الخمسة تعريفة. ودخلت حوش بيتنا ، وقبل ما أطلع السلالم لغيت البستليا فى ورقة تانيه وحطيتها تحت بير السلم، وأخذت بعضي وطلعت على شقتنا واللى حسبت لقيته، أمى فتحت لى الباب وملصت وداني، وقالتلى: يا حرامى، أنا حاخذك بكره الكتاب معايا ، أقول لسيدنا أنه يربط رجلك فى فلكه ، والعريف يضربك على رجلك بالخزانة.

وقفت وأنا بفكر فى آيه اللى حا يحصل بكره .. وتانى يوم أخذتنى وياها على الكتاب، وقالت لسيدنا : أتى حرامى، والعريف ربط رجليه فى الفلكه، ونزل ضرب على كفوف رجليه ، لفاية لما قلت : أنا تبت! فسابونى أروح البيت ، وكانت رجليه وارمه، مش عارف أمشى عليها ازاي ، وقبل ما أدخل البيت فتشت على الخمسة تعريفه اللى كنت لفتهم فى ورقة تحت. ماوجدتهمش وبعدين دخلت الحوش وبصيت تحت بير السلم على البستليا علشان أجيبها ، لقيتها مفتوحة ومليانه نمل، والنمل قرص إيدي، فرميت البستليا وطلعت على شقتنا، ونمت على الفرش، وقلت فى نفسى:

"أنا أستاها ربتا بيعاقبني".

حكاية من فلسطين

واحد ضابط فى فلسطين اتجرح وقت الحرب وقال لى الحكاية الغريبة دى .. بعد ما رجع:

لما انجرحت نقلونى على مستشفى الميدان علشان يعملولي عملية جراحية وماكنش فيه بنج فى المكان ده فالجراح عملها لى من غير بنج .. وبصيت للجراح وهو يعمل العملية وافتكرت أنا

شفت اللوش ده فين ، واتجراأت وقلت له:

أنا شفت وشك ده فين؟

الجراح قال لي: بلاش هزار سخيف... أنا ماشفتكش قبل كده.

وبعدين كان فيه دكتور جراح تانى كلمته وقلت له :أنت تعرف

الجراح ده اللى بيعمل لى العملية؟

الجراح التانى قال: يا نهارك أسود... ده راجل لسه خارج من

مستشفى المجاذيب.

فقلت للجراح اللى بيعمل لى العملية: أنت صحيح خارج من

مستشفى المجاذيب؟

وبصيت فى عينه فوجدت فيها فعلا بريق الجنون!!

الجراح رد على وقال: أيوه ، فى الحقيقة أنا مش جراح ، لكن

عندى رغبة فى القتل، فسلم أمرك لله.

فغمضت عينيه وسكت وكان بيدور فى دماغى عبارة:

"أينما تكونوا يدرككم الموت."

هموم

ساد جود الدار صمت وحزن، وقالت الأم لصغارها أن أخاهم "جميلاً" متعب ، وأنه محتاج إلى النوم، ثم قادتهم فى لطف إلى غرفتهم وأغلقت الباب عليهم.

ولم يفهم الصغار شيئاً مما تقول الأم، ولم يدروا كيف يحتاج الناس إلى النوم فى الصباح، ولم يمهّدوا من قبل أن ينام أخوهم حيث استيقاظهم، إذ كان أسبغهم إلى ترك الفراش، وشعروا فى نفوسهم بانقباض، وتبينوا فى وجه أمهم صورة غريبة لم يألوها من قبل ، غير صورة الغضب، وغير صورة نفاذ الصبر عند تكرار الأمر، ولا شك أنها غير صورة التدليل أو السرور.

وكانت الأم قد سهرت ليلتها الماضية بجانب فراش أصغر أطفالها البالغ من العمر عامين وبضعة أشهر، وكان الطفل مصاباً بخناق قاس حرمه النوم طول ليله، وكان الطبيب قد انذرهما بأنه سوف يقضى نحبه هذه الليلة.

وإيمان الأم أقوى من كل الأمراض والعلل ، وحنانها أفعل من دوام الطبيب! وطلع الفجر. ثم أسفر من بعده الصبح وصغيرها بين أحضانها لم يمت، وقبلته ثم رفعت قامتها عنه، وتأمّلت وجهه الذابل الأصفر... أيموت؟ أنه ابنى .. أنه فلذة كبدى ... والله عادل رحيم..

وانحدرت دموع الأم كالجمعر المتقد من فوق مآقيها، ثم أغمضت عينيهما: "منذ يومين فقط كان يطلب إلى أن أحمله لأنه متعب،

وكان يتعلم ملحاً في منطق لطيف، وكان متعلقاً بى فضربته،
'ياريت أيديه انشلت قبل ما أضربك يا بني!' وضمته إلى صدرها
برفق وحرارة! ولثمت جبينه الناصع، وعينيه وقمه، ولثمت يديه
الصغيرتين في كل موضع، ثم ضمتهما إلى خديه...!
وفتح 'جميل' عينييه المتبعثتين في دعة، ثم أقفلهما، وانتظم بعد
قليل تنفسه فحملته في رفق إلى فراشه الصغير، وبارحت الغرفة
على أطراف أصابعها.

ولما خرجت إلى بقية صفارها، شعرت بوخزة شديدة في قلبها،
وأدركت لأول وهلة أنهم نقصوا واحداً، كان يكمل جماعتهم
الحبوبة.

وقالت لنفسها: إن أولادى أربعة، وهؤلاء ثلاثة! وخيل إليها أنها
عاشت بصغارها كل حياتها... ولهم.... وأنهم لم يكونوا ثلاثة قط!
وكان زوجها قبل ذلك غنياً فاجراً، فلما ذهب الفسق بما له وفضح
الفقر فجوره، تمت مصيبتها فيه بضيق الحال وزوال المال. وكان
ثمة أهل وأصدقاء يزورونها في أيام يسره، فصرفهم عنها العوز.
وما يراه الناس من عار الفقر، فكانت تتعهد أطفالها بالتربية
والنظافة، وتتعهد شؤون الدار بالترتيب والتدبير. وكانت تطهى
طعام الأسرة إذا وجد ما يحتاج إلى الطهى. وكانت فوق ذلك تتعهد
فتح الباب لزوجها عند رجوعه قرب الفجر، فتخلع عنه ملابسه
القدرة من قيئه وخمره.. فإذا ما أمضها كل هذا البيض. انشنت إلى
غرفة أطفالها تراقبهم في نومهم الهادئ، برهة تخرج فيها من
ضيقها وضعفها ويأسها، بعزم وقوة وأمل!

ظل الصغار في غرفتهم برهة، لا يعلمون لم أدخلتهم أمهم هذا
المكان الضيق، وهم حديثو عهد بتركه، وكان الواجب والمألوف في
هذا الوقت أن يلعبوا، وأن يجروا في غرف البيت كلها، وأن
يتمتعوا بقلب الكراسى وجرها، أملاً في إعادة ترتيبها بعد قليل!

وبدأ الفتور واضحاً على وجوههم رداً من الزمن غير قصير،
ثم دار بينهم هذا الحوار:

مدحت (وعمره خمسة أعوام) - يالله تلعب يا سوسو!
سنية (وعمرها ثلاثة أعوام ونصف) - اسكت يا مدوح!! ماما
زعلانة ولا غسلتش وشى النهارده!

سعيد (ويقارب المسيحة أعوام) - لا.. لا يا سوسو. ده "لولى"
عيان قوى - ماما مش زعلانه منا.

مدحت - أبوه صحيح.. لولى عيان.
سعيد - (بصوت خافت) - تعرفوا ساعة ماجه الدكتور أنا دخلت
معاهم في الأوده وماما ماخذتش بالها... الدكتور بيقول لولى عيان

أوى. وأنه حيموت ليلة امبارح!!
مدحت - لا، لا يا سعيد. ماتقولش حيموت.. عيب أخاصمك ..
الدكتور ما بيقفلش كده... وبالأماره هو بدقن كبيره .. مش كده يا
سوسو؟ مش انتى شوفتيه ما بيقفلش كده؟
سنية - يعنى إيه حيموت يا مدوح ؟ يعنى إيه حيموت؟ أول
أول يعنى إيه؟

مدحت - ماتعرفيش يعنى إيه حيموت يا عييطه؟ (ملتفتا إلى
أخيه) اخص مش عارفه إيه حيموت؟ شوفى يس؟
سعيد أقول لك؟ يعنى بنام أوى أوى.
مدحت - لا، لا. أقول لك أنا؟ تعرفى بوبي؟ تعرفى لما مات
ورموه فى الخرابه اللى جنبنا ؟ أهو ده يعنى حيموت.
سعيد - لا. لا يا مدوح .. الناس ما بيترموش فى الخرابه ..
الناس يطلعوهم فوق السطوح .. مش فاكربين دادا زينب زمان لما
كنا فى البيت الكبير؟ مش ماما قالت إنها ماتت وروموها فوق
السطوح؟

ودخل أبوههم البيت عندئذ يصخب بأغان رثه ، وسمعه الأطفال
يردد لحنه المعهود "يا دين النبى دنك سايب"، فأنصتوا برهة ، ثم
نظر بعضهم إلى بعض ، وضحكوا!
قال سعيد - بابا جه.

وقالت سنية بصوت خافت - بابا سكران!
وهمس مدحت - تعرفوا امبارح لما جه الصبح ، وأخذنى على
حجرة جوه فى الأوده بتاعته .. أف.. كانت ريحة بقه وحشه...
وكان واكل كتير أوى. أوى . ولما جه يبوسنى وقع الأكل من بقه
على .. بعدين وشه أحمر وكان عيان خالص .. والنبي وكمان عيط.
وماما قالت لى "أوى تقول يا مدحت.. وأنا قلت: لا يا ماما
مش حاقول لحد!

ولم يكذ ينتهى من قصته ، حتى قالت الماكرة الصغيرة "اخص"
.. مش عيب؟ .. ثم صرخت "أقول؟ أقول يا مدوح؟".
فأجاب المسكين فى ارتباك - إيه .. والنبي يا أختى .. طيب
موش أنا أدبتك الكورة امبارح؟ وكمان المليس اللى أداهلى بابا ..
خلاص .. مخاصمك .. وموش حالعب وياكى أبدا.
وتأثرت سنية من هذا التهديد الشديد.

وقال سعيد - يالله نخرج يا ولاد، نشوف بابا جاب إيه وياه.
وقالت سنية عندئذ - أيوه يالله ... بابا بيكون معاه فلوس
كتير وهو سكران .. ياللا يا مدوح ناخدهم منه!
فأجابها مدحت - انتى نسيتي؟ مش أنا مخاصمك؟
ولكنها لم تجب ، ولم تعره أى اهتمام حيث خرجوا جميعا

لتنفيذ مؤامراتهم!

وكان أبوهم قد جلب معه الكثير من القطاير والحلوى ، من دكان الحاج سيد أسديه الحلواني المشهور. وكانت جيوبه محشوة باللعب التي اشتراها من الباعة المتجولين عادة على الخمامير في أول السهرة، وكان الأب يعنى غالبا بحفظ هذه الأشياء لأولاده قبل أن تلعب الخمر برأسه.

فلما توسط ساحة المنزل، طفق يخرج من جيوبه محتوياتها وهو يترنح ويقول لزوجته - عزيزة .. طلعى ده من جيبي.. الزفت الفطير بقع اليدله.

سوسو .. مدحت .. سعيد .. لولى .. ياولاد الكلب تعالوا الحقونى .. ثم ضحك مقهقها!

وأحاط الصغار بالأب يتلقفون منه اللعب والحلوى ، وجلست الأم التي ألقت هذا المنظر ، وصارت تنظر إليه من ناحيته الجميلة. تراقب أطفالها في ارتياح . يشوبه القلق لتغيب ابنها "جميل" وتساءل الأب - فين لولى؟

- نايم.

- ليه ؟ ماله ؟

- عيان من أول امبارح. وسخن زى النار!

- بلاش كلام فارغ .. قومى ياسوسو صحيه.

- والحكيم جه امبارح ، وقال إنه فى خطر وطول الليل ما نمش

- قلت لك ستين مره ، الحكمة حمير ، مايفهموش حاجه، قوم يا

سعيد هات أخوك.

- لا. لاده عيان متصحش.

- بس انتى اديله فطيره بحالها. مالكيش دعوه.

- الدكتور قال أدوله لبن وميه فيشى بس.

- على أنا.

وحمل سعيد أخاه المريض إلى أبيه، ولم تجد معارضة الأم شيئاً، فقد قال الأب بعد أن قبل ابنه.

سخن شويه ... ده برد بسيط ، خد ياخنزير كل دى وأنت صحتك تبقى زى اليمب!

وضحك وهو يعطيه قطعة من البسبوسة، وهرعت الأم تحاول انتشال صغيرها من أحضان الموت، وخطفت قطعة الحلوى من يده فبكى وردها إليه أبوه ثانية. ومنعها الحنان أن تستردها من جديد، وكان جنازتها فى هذه المرة قاتلاً!

وانقضى أسبوع بعد هذه الأحداث ، واجتمع الصغار فى غرفتهم، فدار بينهم هذا الحوار:

- يا لله تلعب يا سوسو .. اسمعى .. انتى تيزه فاطمه... وسعيد
 ماما .. وأنا محمد السفرجى اللى كان عندنا فى البيت الكبير...
 وإلا بلاش... أنا عبده سواق تيزه فاطمه.
 سنيه - لا يا خويا .. أنا ماما.. ولا بلاش ملعيش.
 مدحت - لا أنتى تيزه فاطمة عشان تلبسى الملايه أحسن.
 سعيد - آل أنا محمد ، عشان أدخل لك القهوة .. ايه؟ أنا محمد.
 مدحت - أقول لك؟ أنا السواق بتاع تيزه فاطمة عشان تضرب
 الكلاكسون وتقول أوء.. أوء.. خللى الست بتاعتنا تنزل عشان
 بقينا المغرب والعربية مافيهاش نور.
 سعيد - ومين يعمل محمد؟
 سنيه - لولى!
 مدحت - انتى بتقولى لولى؟ انتى نسيتى؟ مش لولى راح
 خلاص؟
 وسكت الصغار بعد ذلك فلم يلعبوا، وتسللوا الواحد بعد الآخر
 إلى خارج الغرفة. والأسى يعلو جباهم البريئة.. وبعد.
 فقد جلست الأم تخطط بعض ثياب الحداة ، فدلقت إليها
 صفيرتها، وجلست على ركبتيها ثم قالت:
 - فين لولى يا ماما؟
 فظهرت على وجه الأم مشاعر الحزن الدفين فى قلبها، فحارت
 سنية فى أمرها وأطرقت.
 قالت الأم - أنا مش قلت لك لولى فوق السطوح يا سوسو؟
 - لكن مش لولى دح يا ماما؟ ايه؟ ليه رمتيه؟ أنا عاوزاه يلعب
 معايا.
 فتساقطت قطرات الدمع على رأس الصغيرة، وتناثرت فوق
 شعرها الذهبى حتى شعرت بحرارتها، فرفعت عينيهما إلى أمها
 مستطلعة، ثم حنت رأسها ومسحتها فى الصدر الرطب الحزين..
 وقالت الصغيرة فى لهجة خافتة يملؤها العطف والهم:
 - ماما .. ماتزعليش أحسن بعدين أميط.. معلش حرمت اسأل
 عن "لولى" .. خلاص .. أنا عازفه .. لولى مات! ماما.. ماما.. لولى
 مات!!

هذا الاعتراف يأتي متأخراً -
نسيباً - على لسان شاهد على نشأة
حركة الإخوان وارتقاها، وإن كان
عزوفه عن الانضمام إليهم، قد سمح
له برسم صورة موضوعية عن
"التنظيم"، واختلافه عنهم تابع من
إيمانه النسبي، بادئاً به ومنتهياً
إليه، في حين يبدو أن بالطلق
ويحتكمون - وينتهون - إليه، ولأنه
يحاول أن يفكر، ويضع تصوراً
مستقلاً عن الجماعة، وعن نفسه،
وعن الإسلام وغاياته - (أملاها
الإنسان - فهم - الإخوان -
يرفضونه، ويقتلونه بالصمت، ولم
ينطوع أحدهم بالإشارة إلى أحد
كتبه، لأن هذه الإشارة سوف تفضح
الرغبة الكامنة في إصدار أحكامهم
النهائية المطلقة عليه، كما تكشف
ضيق صدورهم بالحوار، ورفضهم أن
يكون للعقل دور في معركة
المستقبل...

جمال البنا: القتل بالتجاهل

هذا من فكر الرجال، فمن
يكون؟ إنه جمال البنا، الشقيق
الأصغر للشيخ حسن البنا، والشاهد
الأقرب على التنظيم، لكنه رفض
الانضمام إليه، حتى لا يكون فرداً في
الطابور، أو رقماً في مسلسل، وقد
قال عنه خال محمد خالد "ولم يكن
أكثر ما يبهرنى فيه من بواكير
شباب ذكاؤه المتقن، وثقافته الواسعة
وعشقه للقراءة وإدماسته الاطلاع،
وأسلوبه المشرق المتمكن... بل مع ذلك
- وربما قبل ذلك - استقلاله الفريد،
واعترازه العجيب بنفسه" (قصتي
مع الحياة). ولجمال البنا أكثر من
مائة كتاب بدأها بـ "ثلاث عقبات
الطريق إلى المجد" ١٩٤٥ وديمقراطية

سعد القرشي

فرض الإخوان المسلمون على
الأعضاء نظاماً للرقابة، يستبعد
كل فكر يمثل إضافة جديدة ...
وبهذا أفقدوا الجمهور الإخواني
الإفادة منها ونسجوا حول
أنفسهم شرقة اختنقوا داخلها،
وكان هذا المسلك يخالف جادة
الإسلام الذي يطلب الحكمة أنى
وجدها ولا يسمع لحساسية ما أن
تلف بينه وبينها..

جديدة* ١٩٤٦، وإن كان معظم هذه الكتب عن الحركات النقابية والعمالية وقد ترجم أكثر من عشرة كتب عن النقابات في الدول الرأسمالية والاشتراكية... إلخ. وقد أتاحت له هذه الرؤية زيادة الإيمان بالاختلاف، واعتباره ضرورة إنسانية، ولكنه يواجه تلاماً من الموروثات منها الحديث المنسوب إلى النبي صلى الله عليه وسلم "لا تقترب الجدول ولو كنت محقاً" ويصعب أن نتصور أن يكون قد قاله، ولكنه يجد في نفوس الإخوان هوي، حتى لا تفتح عليهم أبواب الجحيم إذا ناقشوا جمال البنا في كتابه "ما بعد الإخوان المسلمين" أو سلسلة الرسائل التي يدعو فيها إلى الحرية. فكيف يفكر الرجل؟

لا يتطلق الرجل من فكرة "تكفير" الإخوان، وهدم المعبد على مدعى العبادة، وإنما من الحاجة إلى دعوة إسلامية جديدة، على ضوء معطيات القرآن الكريم، والتطورات الدولية المذهلة، على اعتبار أن القرآن أكثر مرونة بكثير مما يريد المفسرون أن يقدموه لتنا، فبعض المفسرين "أضافوا من عند أنفسهم إضافات متعسفة متأثرين باتجاهاتهم، مثل الاتجاه اللغوي عند د. شحرور في كتابه "القرآن والكتاب" ومثل فكرة الحاكمية عند الشهيد سيد قطب في الظلال ومثل التقدم العلمي واتفاقه مع القرآن عند د. مصطفى محمود" بل يدعوهم إلى أنه "ليس هناك داع أصلاً لتفسير القرآن.. فلا حاجة إلى التطفل عليه بتفسير خارجي ص ١٢٧ - ١٢٨".

ولكن هذه الجراءة التي نرحب بها، ويرفضها الفقهاء لأسباب شخصية نفعية، أو لأسباب أخرى تدعونا للتساؤل: وكيف نفهم القرآن الكريم الذي يفترض أنه نزل إلى الأرض ليفهمه البشر، لا ليظل من الطلاسم التي يحرم علينا الاقتراب منها.

ميزة هذه الدعوة أنها تعيد الصلة المباشرة بين القرآن والبشر، ليجدوا فيها ما ينشدونه حرية غير عادية، لا يفكر في منحها لهم المفسرون، مثل حرية الفكر، وحرية الكفر والارتداد عن الإسلام مثلاً، تلك الحريات التي أقرها القرآن، ودافع عنها، دون أن يشير إلى أي عقوبة دينية على من يمارسها، وذلك لعدة أسباب، منها أن الإسلام دين معجزته العقل، وأن الدين الذي يهدمه كتاب ما، أو يهتز لمجرد أن يرتد بعض المؤمنين به عنه لا يستحق أن يؤمن به عاقل، فليقل من يشاء ما يشاء، دون أن يعطى نفسه حق الادعاء بأن ما يقوله هو القرآن أو الإسلام، وإنما مجرد اجتهاد على هامش الآيات، ويخضع هذا الاجتهاد - بالطبع - للسياق السياسي الاجتماعي والثقافي الذي أنتجه (يراجع مفهوم النص للدكتور أبو زيد) وإن كان جمال البنا يطرح جملة خطيرة لا يستطيع الحوار معها أو عنها هنا والآن، ولعل الباحثين يناقشونها باستفاضة وهي "أن أسلوب القرآن القائم على المجاز الفني والنظم والموسيقى السيكلوجية أفسح المجال للتأويل والتفسير ودخول إسرائيليات عديدة في كتب التفسير المعتمدة" (الإسلام والحرية والعلمانية ص ١٤).

دعوة الرجل للعودة إلى القرآن تصطدم بتراث "الجماعات" التي تجاوزت القرآن إلى الأحاديث - بغض النظر عن صحتها - ثم إلى الأوهام، ومنها إلى الإيمان المطلق بالفرد، القائد، القادر وحده على التفكير نيابة عن الجماعة، وبعد



هذا التراكم اللاعقلاني تم تغييب القرآن - بفعل فاعل وعن قصد ومع سبق الإصرار - لأن آياته سوف تنسف أوهام المكفرين، فمن حق أي مسلم - بنص القرآن - أن يرتد، دون أن يعطى تبريراً أو يقدم تفسيراً يعفيه من حد الردة الذي لم يرد في القرآن، ولم يعرفه الصحابة "إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم ازدادوا كفراً لم يكن ليفقر لهم ولا ليهدبهم سبيلاً" (النساء ١٣٧) "ولا يحزنك الذين يسارعون في الكفر"، دون أن ينص على عقوبة دينوية، ويتساءل جمال البنا:

"هل ترك القرآن شيئاً - بعد الآيات الداعية للحرية الفكرية - لدعاة حرية الفكر والاعتقاد؟! اللهم لا، وقد وصل إلى الغاية عندما حدد سلطة الرسل - وهم أعلى الأفراد مسؤولية في مجال العقيدة - هذا التحديد الدقيق "ليس عليك هدام"، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين" ونعلم أن الفقهاء والمفسرين قالوا إن هذه الآيات نسخت بأية السيف وهذا سخف وقول يرفضه من لديه ذرة من عقل فإذا كانت قد نسخت فما فائدة الإبقاء عليها في المصحف، وكيف يتلونها الناس وهي منسوخة؟ إن قضية النسخ كلها ضالة مضلة" (حرية الفكر والاعتقاد في الإسلام - ١٨)

وفي هذا الكتيب أيضاً يؤكد أن قضية الردة صناعة فقهية، حيث ابتدع الفقهاء قاعدة "من جحد معلوماً من الدين بالضرورة بحيث تتسع للجميع وأخترعوا فكرة الاستتابة" وقد اعتبرت المحكمة السودانية التي حكمت على محمود محمد طه بالردة، والموت، أن من أسباب رده أنه جحد "الحجاب" وهو معلوم من الدين بالضرورة، "قد أعطى للفقهاء سلطة كبيرة، سلطة يصغر أمامها تحذير القرآن"، "ولا تقولوا لما تصف إلسنكم الكذب هذا حلال وهذا حرام" والاستتابة - التي لم ينص عليها قرآن أو سنة - بالطريقة التي فصلها الفقهاء تفقد جوهرها، فما دام هناك إرهاب وسيف وراءها فيغلب أن لا تكون نابعة من رضا واقتناع وإيمان، ولكن تعوداً من القتل وتخلصاً من العقوبة، فهي في الحقيقة إرهاب فكري وإذلال نفسي" (حرية الفكرة ٥٤،٥٥).

في استعراضه لكتاب "ما بعد الإخوان المسلمين" سوف أتجاوز عن رأي جمال البنا في الثورة، وعبد الناصر، والصراع مع الإخوان، وصولاً إلى الآراء المشرقة للرجل، تلك التي دفعت الإخوان - بصحفتهم ومنابرهم المختلفة - للإصرار على حرمانه من جنتهم التي رفضها قبل أكثر من ستين عاماً...

ولأنه ليس عضواً في الجماعة، فهو لا يخشى أن يفقد شيئاً - لا يملكه بالطبع - ويقول بصراحة إن "الإخوان لم يتعلموا دروس فنية العمل النقابي، عندما عرضت عليهم، وإنهم في بعض النقابات كالحامين سمحوا للمنازعات بين الشخصيات الإخوانية بأن تستشري".

افتقاده للإسلام مقدمة لانتقاده لأنظمة وحكومات تدعى أنها إسلامية، ومن وراء هذا القناع تمارس أبشع صور القهر الإنساني.

ولم يسبق أن دعا أحد مرشدي الإخوان - أو من يلونهم في الدرجة - أو أولئك الذين ينتمون روحياً إليهم إلى ضرورة إخراج زكاة الركاز مثلاً، لأن هذه الدعوة

تفضض دول النفط، تفضيهم من القرآن ، وعلى الفقهاء ، وظل هذا الجانب مسكوتاً عنه في الفقه المعاصر، لم يشره د. القرضاوي المقيم بقطر، أو الشيخ محمد قطب المقيم بالسعودية، أو الشيخ الشعراوي، أو الغزالي، أو د. عبد الله شحاته الذي يطعننا الآن على شاشة التلفزيون متحدثاً بلهجة خليجية كأنها جزء من إبداء حسن السير والسلوك! ولم يشر جمال البنا هذه القضية، لكنه تحدث عما هو أخطر ، من الشروة الهائلة التي هيبت على السعودية بعد العبور حيث قفز سعر البرميل من أربعة دولارات قبل الحرب إلى أربعين بعد الحرب وتنفيذ الخطر، فما الذي عاد على الدعوة الإسلامية من كل ذلك؟.. لقد أنشأت السعودية هيئات مثل الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامي "جوهر ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الإرهابي الذي يدور حول طقوسيات قيمة لها أو شئونات حول آيات الصفات أو السفاعة!! (علامات التعجب السابقة التالية للبنا)، وقد جاءت السعودية "لتضييق من آفاق الفكر الإسلامي، ولتبنيه على النقل دون أعمال عقلي، وحصر المرجعية الإسلامية في ثلاثة فقهاء هم "ابن تيمية" و"ابن القيم" و"محمد بن عبد الوهاب، وغنى عن القول إن هذا يمثل "نكسة": في فكر الدعوة الإسلامية!" وهذا مما لا قيمة له في حاضر أو مستقبل الإسلام، ولا يقدم - بل يؤخر - ويمثل تخديراً للجهاهير وشغل النفس عن مواجهة الواقع والعيش في الماضي البعيد!! (ص ٩٧، ٩٦).

جنى علينا النفط جنانية أكبر، حين تجاوز الدعوة الإسلامية إلى الذوق العام، والوجدان الشعبي، وأصبح مألوفاً أن نسمع أصوات محمد عبده وعتاب والحذيفي وغيره من المقرئين الذين "يمثلون: ويتخلل قراءاتهم نشيج مقبوك ومصطنع لمستمعين يبكون ، وحل هذا الأياء محل أصوات السماء: الشيخ مصطفى إسماعيل ومحمد رفعت وعبد الباسط وغيرهم، والغريب أن هناك جهات سرية تدفع بهذه التسجيلات السعودية للقرآن إلى نقابات ومؤسسات صحفية وعمالية وتبيعها بأسعار زهيدة فتنتشر لتدمر الذوق المصري، فضلاً عن الزى الذي غزانا!

الملاحظ أن الإسلام لم يشر إلى زى للرجل أو المرأة، واعتبر ذلك مسألة إقليمية، وكل صور سيد قطب حتى يوم إعدامه تؤكد أنه كان حليق الذنن مرتدياً البدلة "الفرنجية"، ولا ندري ماذا كان يكتب لو تخيل أتباعه يدخلون الجامعة والمصالح العامة بالزى السعودى والباكستاني الذي لا هو جلباب ولا بذلة ولكنه شيء قبيح نقبله من الباكستان ونرفضه من غيرهم، فما علاقة السعودية بذلك.

يقول البنا "كان مدلول الضميمة عند المرأة أن يكون البستان "بعد الركبة بشبر" أما الحجاب فلم يكن منتشراً أو ذائعاً وإن كان موجوداً. وانعكس الحال بعد دخول السعودية مجال الدعوة الإسلامية واشتغال أعداد كبيرة من الموظفين والعمال في السعودية، إذ تأقلموا مع الجو المغلق هناك ، وهان عليهم أن يأخذوا بالنظم الجديدة التي اقترنت بدعوى إسلامية.. وعندما عادوا إلى مصر وأصلوا هذا الأسلوب، وسأيرتهم نساقهم لأن ليلي على دين قيس!!"

ويجدو أن المصائب لا تأتي قراي، فقد تولى العمام الحكم في إيران "ومع أن الفكر الشيعي هو تقيض الفكر الوهابي، فإن أثارة لا تقل سوءاً عن آثار الفكر الوهابي ، فكل منهما يفرق قضايا اليوم والعصر والمستقبل في إرث فقهي قديم لا يقدم بل يؤخر .. وإعمال العقل مستبعد في الحالتين، وقد يمثل موقف الفكر

الإيراني الفتوى التي أصدرها الإمام الخميني بإصدار دم سلمان رشدي لتأليفه "آيات شيطانية" (ص ٩٩)، والغرب ليس بريئاً، فواشنطن وأوتاوا "تستقبلان تسليمه نسرين كما استقبلت رشدي ، واستقبلت أيضاً من أساءوا إلى حقيقة وسماحة الإسلام أمثال الشيخ عمر عبد الرحمن وأعوانه من المجرمين .." ولقد لحق بهؤلاء الدكتور نصر أبو زيد الذي هرب بزوجه من مصر إلى هولندا حتى لا ينطبق عليه حكم التفريق بينه وبين زوجته!، فبالى أى حد يصل الفضول والملاحقة، وهتك الأسر، وادعاء الفاحشة مثل هذه الدعوى؟!!!

وقد قال الرسول من شهد على آخر بالزنا "لو سترته مثوبك كان خيراً لك" (ص ١١٨-١١٩).

إن كل فكر قابل للحوار، لأنه نسبي، بشري، وفي حالة ما يسمى بالفكر الإسلامي - الذي هو بشري بالضرورة - فإن البعض يسموه إلى المطلق، ويمكن أن يتحول إلى رصاص وبارود يتفجر حتى في وجه من أطلقه، وعلينا أن نناقش الرأس، ثم نعالج الأطراف، مناقشة الرؤوس تكفل نزع السم، ومعالجة الأطراف لمنع الآثار الجانبية التي تترجم الفكر إلى دم، لأن كليهما يؤدي إلى الآخر "فالفهم السلفي يؤدي إلى استخدام العقلية العقلية التي تدعم الفهم السلفي" (١٠٧) بينما "العقل هو الخليفة الوحيد المؤتمن عند غيبة الرسول" (ص ١١٠) "وقد كان العامل الرئيسي في ضعف الدعوة الإسلامية في العصر الحديث أنها كانت "سلفية" وإطار السلفي لا بد وأن يعجز عن استيعاب تطورات العصر.. من أجل هذا فإن جهود كل المجددين من الأزهريين تعجز عن القيام بالنقلة العصرية المطلوبة لأن ثقافتهم كلها سلفية" (ص ١٢٣)، وإذا كان الإسلام يهدف إلى الارتقاء بالإنسان فإننا "لا نرى في برامج وكتابات الدعوة الإسلامية إشارة إلى الإنسان، وما يكتنفه من مشكلات وما يثيره من قضايا وإنما نرى الكلام كله عن أوامر الدين ونواهيه، مجردة منزلة تماماً عن الإنسان والحياة؛ وقد استلهمت الدعوات الإسلامية الفقهاء التقليديين دون أن تستلهم القرآن" (ص ١٤٧) لأن (الإسلام هو الوسيلة والإنسان هو الغاية - ولكن الفقهاء قلبوا الآية" (ص ١٤٨) و"في صحيح مسلم كتاب الإيمان حديث عن حق الإنسان في الانتحار، يخالف المأثور عن خلود المنتحر في النار، وهناك تعميم فقهي عليه" (ص ١٥٥)، و"نحن نؤمن إيماناً تاماً بأن نظاماً يفصل ما بين الجنسين هو نظام يخالف الفطرة والطبيعة" و"رب فنانة أقرب إلى الله من واعظ.. إذا كانت لابسة الميني جيب، لأن إصلاح ذات البين مقدم على الصلاة والزكاة" (ص ١٦١)، "والغنون تتلاقى مع الأديان وأن كلاً منهما ينبثق عن الوجدان" (١٦٤).

هذه بعض أفكار الرجل ، يؤمن بها ، ويدافع عنها، ولن نندهش بعد ذلك حينما يصير الإخوان على خنقه بالصمت والتجاهل، وربما كان مهماً أن يستفيد بأرائه المدافعون عن الحرية والفكر، لأنه ينطلق كصوت من الداخل، من داخل "الإخوان" الذين بلغوا هذه الدرجة مع أنهم "إخوان" .. فأيّة رعوثة بلغها المنتصمون إلى الجماعات الأخرى؟

كانت هذه هي المرة الثالثة التي تذهب فيها إلى الحمام، والأولى التي تياملها وهي تسير عارية . يرقب ردفها وهما يفتلجان على إثر هرولتها.

نزيف...!

إبراهيم فرغلى

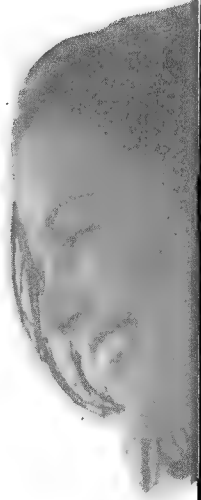
سمع صوت تقيؤها .. ثم الكحات العميقة التي أطلقتها بعدها. عندما خرجت بدت عيناها شديديتي الأحمرار .. سألها إن كان النزيف قد أصابها فهزت رأسها نافية.

مدت يديها تتناول كوب النعناع الأصفر المختلط بخفزة باهتة - كان قد أمده لها - وعلم وجهها ارتسم ظل ابتسامة شاحبة . وقد بجوارها . تنأهى إلى سمعها صوت خفيف خافت يأتى من جهة الحمام . نظرت إليه متسائلة فهز كتفيه دلالة على عدم اكترائه.

عادوتها رائحة الجراح المتخثرة للرجل المحترق بالمستشفى والذي يرقد منذ شهر دون علاج إلا بعض المراهم التي يتناولها مرة واحدة بالأسبوع . تلح الرائحة كما وسواس قهري لا تستطيع الإفلات من الحاحه.

تذكرت صراخه طوال الليلة الماضية من شدة الآلام وهي تقف بجواره عاجزة لا تستطيع أن تفعل شيئاً وقد تفجر الخوف بأعماقتها بفعل صراخه المريع الذى كان يزيد من إحساسها بتشوه وجهه الذى اختفت معالمه بفعل التقرحات والجروح الملتببة/

- تخيل أن صراخه هو قاعدة جنبه طول النهار قالت لى وهي





مروحة إنها مرتاحة لأنه كان بينام معها كل يوم لما زهقت.

واختلج صوتها قليلاً وقد بدت منفعة وأن خفتت نبرات صوتها قليلاً:
- بس النهارده كانت بتعيط يرجع ينام معاها زى ما هو عاوز. قالت الفلوس خلصت والعيال هيموتوا من الجوع..

غابا عن اللحظة فى حوار طويل صامت كانا قد كرراه كثيرأ من قبل حول جدوى العمل بمستشفيات التأمين الصحى ومراقبة عجز المرضى. انتهى بالتعبير الصامت الذى التمع فى عينيها مكتسبأ بالعجز..

عندما انتهت من ارتشاف آخر رشقة من كوب النعناع ناولته إياه فوضعه على الأرض بجوار الفراش متفادياً أعقاب السجائر المتراكمة.

اقترب منها فاحتضنته بقوة. أجفلت عندما دأهم أذنيها صوت الأذان. الصاخب الآتى من المسجد القريب. فتحت عينيها لتلقى نظرة خاطفة صوب النافذة التى كانت تتلقى من خصامها ضوء أضر النهار الشاحب.

ضمها إليه فى قوة فاستكانت وارتسمت على وجهها ابتسامة واهنة سرعان ما تحولت إلى ضحكة مشتركة اهتز لها جسدهما المتضامان عندما تذكرأ حوارأ سابقا بينهما وكانت كلماته تسرى فى وعيها:
"... عارفة.. كل ما اسمع الأذان وانتى جتنى عريانه وعسوله كده باحس أن ربنا قريب منى .. وجميل..". ثم تذكرت ما قاله ضاحكاً بعدها:
"تعرفى إن الأذان ده بقى مرتبط عندى بذكريات جميلة..".

ابتسم وهو يحدق بعينيها وكأنه يقرأ فيهما ما يدور بوعيها وقال:
- وباشم أجمل ريحة فى العالم
ثم إنه وضع رأسه بين نهديها وراح يستنشق بعمق .. استسلمت لمداعباته الرقيقة التى راحت تغرغ بالتدريج جسدها كله...

عندما تناهى إلى سمعهما صوت الأذان مرة أخرى كان الظلام يطبق حولهما فيما ارتفع صوت أنفاسها اللاهثة. كانت أصابعها تتحسس سائلا لزجاً. سألها إن كانت تشعر بالهمست إليه بشفتين مرتعشتين: أحضنى...

ضمها إليه فى حنو قدست رأسها بين عنقه وكتفه. وعندما راحت أصابعه تتخلل شعرها القصير الناعم.. كانت قد بدأت فى التشيج.

الأجنحة

مصطفى عبادة

الحركات السرية

يزخر التراث العربى الإسلامى، سواء على مستوى الفكر، أو الفقه، أو الأدب، بالكنوز الكثيرة التى لم يتم اكتشافها بعد، وإذا تم اكتشافها، لا يتم عمل دراسات عليها، تبين مدى أهميتها ودورها الفكرى أو الأدبى أو الاجتماعى، فى زمانها. ولا يتم التعريف بها ومدى أهميتها بالنسبة للفكر العربى فى ظرفه الراهن! هنا فضلاً عن أن المئات من المخطوطات العربية النادرة مازالت متناثرة فى أغلب مكتبات العالم ولم يتم الاقتراب منها إلى الآن.

«الحركات السرية فى الإسلام» كتاب للدكتور محمود إسماعيل، صدرت طبعته الخامسة عن دار سينما، ويدعو المؤلف من خلال هذه الطبعة التى أضاف إليها، ونقع فيها الكثير منذ أن صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٣، يدعو إلى تقديم التراث الإسلامى فى صورة عقلانية وعلمية والتخلى عن الرؤية السلفية التى تعول على الأسلحة الذرائعية والمحدورات والإكراهات لتحل الرؤية الشمولية التى تنظر إلى التراث: تراث السلطة والمعارضة باعتباره لا يتجزأ، وأنه آن الأوان لإحياء ثورة الخوارج وعدالة الشيعة وعقلانية المعتزلة، باعتبارها تعبر عن الجانب التراثى المشرق فى مقابل الجانب السلبى النصى السكونى السلطوى، كما أن الأوان لوضع ابن رشد وابن خلدون مكان الغزالي وابن

تيمية.

والكتاب - بعد - رصد لنماذج من قوى المعارضة فى الإسلام بتبيان الظروف الصعبة التى عاركتها على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الفكرية، وكيف أمكن تجاوزها بعد الاختيار الموفق لأسلوب العمل السرى المنظم توطئة للثورة الاجتماعية. يستهدف الكتاب من خلال منهجه ورويقته للتاريخ الإسلامى (هدم ركاب الهدم) بتعبير المؤلف، الكامن فى المناهج والروى التقليدية التى حوكت هذا التاريخ إلى أساطير وغيبيات، وكرامات ومعجزات ومآثر ومناقب.

يقول المؤلف، بعد توضيحه للدافع وراء تأليف هذا الكتاب: إن ما حفزه لإعداده هو العمل الفدائى البطولى الذى قامت به نخبة من رجال منظمة «أيلول الأسود» إبان دورة «ميونخ» الأوليمبية عام ١٩٧٢، ذلك أن الإمبريالية العالمية والصهيونية تضافرتا على إبراز هذا الحادث على أنه عمل إرهابى قوضى.

على أن هذا المنهج فى التأليف، يواجه مأزقا خطيرا: إذ كلما حدث شىء على مستوى الواقع أو الفكر فى الظرف الراهن، نحاول أن نجد له جذورا فى التراث الإسلامى، دين النظر إلى أن الطبيعة الاجتماعية بالأساس والسياسية والفكرية، من بعد، لكل عصر تقتضى تعاملًا فكريا معها فى ضوء ظروفها هى، دون سحب تلك الطبيعة أو الدوافع على أحداث لاحقة أو مشابهة، لأنه ينفى أن يكون لكل عصر تشريعه وطرائقه. فى حل قضاياء، فالبحث عن هدم التراث من داخل التراث نفسه، أو العكس، منهج عقيم، لأنه تراث مزدوج، ويدل أن نهضته أو حتى نهضته من داخله، ينفى أن تكون لنا حركتنا الفكرية التى تناسب، وتتعامل مع ظروفنا. فأنت واجد فى التراث الإسلامى الأفكار شديدة ضيق الأفق، شديدة التعصب، كما أنك واجد أيضا الأفكار التنويرية (حسب سياق عصرها بالطبع) والأفكار التى تنادى بالتقدم من حيث انتهى الأولون، لا من حيث انتهوا.

وهو منهج لا يقف على قراءة النصوص فى سياقها، بل يقرأ حاضره المشغل بالهجوم فى ضمه نصوص التراث، وتوزع الأدوار فى الفكر الإسلامى بين تقدميين ورجعيين، عقلانيين وغيبيين، وهو منهج يعيد تشكيل مضامين هذه النصوص بما يخدم أهدافه - هو - الأيديولوجية. ونحن هنا بهذا المنهج نعطى الحق نفسه والمشروعية ذاتها لمن يلجأون إلى الطرف الآخر النقيض فى ذلك التراث.

تزييف الاشتراكية

نعزذ لكتاب د. محمود إسماعيل: فهو فى محاولة لتأصيل شرعية ما قامت به جماعة مناضلة فلسطينية، قام بالعودة إلى التراث الإسلامى ليدرس حركات الحوارج والمرجئة والمعتزلة والقرامطة. على ما فى ذلك من فارق شاسع بينها وبين النضال السرى الفلسطينى، فضلا عن أن هذه الحركات كانت معارضة لذات الدولة والسلطة التى تنتمى إليها من داخلها، وأن النضال الفلسطينى موجه لدولة مفتتحة وكيان دخیل قائم على فكرة عنصرية خارجية، فإن هذا المنهج - كما بيتنا منذ قليل - يعتبره خطأ واضح فى نقل المخطوط من أماكنها داخل أفكار معينة لتناسب أفكارا أخرى، قد لا تنتمى إليها أو تحسب ضمن إطارها الفكرى. وهذا ما يتضح لنا من تناول فصل «القرامطة» باعتبارهم أول حركة اشتراكية فى التاريخ الإسلامى.

ظهرت حركة القرامطة في العراق والبحرين في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وهي حركة قوامها المستضعفون من العمال والفلاحين وكان زعيمها «حمدان بن الأشعث».. جاء ظهور الحركة في مرحلة حاسمة من تطور الحياة الاقتصادية في العراق، وهي فترة اضطراب سياسي سيطر فيها الأتراك، وظهر الإقطاع لأول مرة متخذاً صفة عسكرية، وتكاثرت المكوث والضرائب غير المشروعة، وظهرت طبقة وأسمالية مهمة.. إلخ. وبأخذ المؤلف في سرد الظروف الموضوعية سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية التي هيأت لظهور الحركة.

وفي عام ٢٧٨هـ أعلن حمدان بن الأشعث الملقب بـ«قرمط» الثورة على بني العباس، ودحر جيوشهم الواحد تلو الآخر، واستطاع إرساء قواعد دولة مستقلة في سواد العراق تولى حكمها حتى عام ٢٩٦هـ. اعتمد دعاة الدولة القرمطية على القطاعات الفقيرة والطبقات الكادحة. والجانب الاجتماعي الذي انطوت عليه الدعوة يتمثل في إقرار مبدأ «العدالة الاجتماعية»، وكان الدعاة يقدمون للناس الأموال التي تعينهم على مواجهة أعباء العيش وشطف الحياة، فضلاً عن وعدهم بأنهم سيرثون أملاك سادتهم وجلاذيتهم من أهل الظلم والجور. ويعد أن قامت الدولة وفي حمدان بن الأشعث ما وعد به أصحابه، فقد توخى تطبيق العدالة الاجتماعية في صورة مثلى فيما عرف بنظام «الألفة» الذي يسميه المؤلف - د. محمود إسماعيل - «تجربة اشتراكية فذة» تثير الإعجاب حيث ينزل الفرد عما يملكه للجماعة، ونظام هذا هو أن يجمعوا أموالهم في موضع واحد وأن يكونوا فيه أسرة واحدة. هل يصح إذن أن نطلق على هذه التجربة وصف الاشتراكية؟

من خلال استعراض المؤلف لتاريخ الحركة وكيفية نشأتها من باطن الحركة الإسماعيلية، تكون الإجابة بـ«لا». ذلك أن الحركة الإسماعيلية حركة دينية بالأساس، والقرمطية أيضاً حركة دينية تشبه كثيراً حركات الجماعات الإسلامية في العصر الحديث، الذين يتخذون موقفاً من الحكومات على أساس أنها انحرفت عن جادة الدين ويكفرون بالتالي الحكومات والمجتمعات، ويقبضون فيما بينهم نظام التكافل أو الاكتفاء الذاتي، وليس أدل على ذلك من إجابة أحد القرامطة عندما قبض عليه «علي بن عيسى» وزير المقتدر العباسي - وكان صاحب ضياع واسعة - وسأله عن سبب اعتناقه المذهب القرمطي أجابه قائلاً: «لما صبح عندي أنه الحق وأنت وصاحبك - أي الخليفة - كفار تأخذون ما ليس لكم».

هذه الإجابة هي بعينها قولة الجماعات الإسلامية بتكفير الحكام وادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة (صبح عندي أنه الحق). هذا أولاً. وثانياً: هل يجوز تطبيق الاشتراكية بأثر رجعي؟

ما سبق لا يعني أننا ضد فكرة الثورة على الظلم والاستبداد والإقطاع والرأسمالية، ولا أننا ضد فكرة العدالة الاجتماعية إطلاقاً.. اعتراضنا فقط على تسمية الأشياء بغير مسمياتها ومحاولة تطبيق مناهج علمية حديثة على وقائع تاريخية قديمة، واستنباط - من ثم - نتائج تخالف الواقع التاريخي الثقافي - السياسي لتلك الوقائع. كما أننا لا نقض من الكتاب، فهو، في مجمله فكرة رائعة لو أحسن استخدام المنهج المناسب لها، في محاولة لرصد الحركات الثورية في التاريخ الإسلامي على أنها حركات من رحم نفس الأيديولوجية السياسية السائدة وليست مفارقة لها، فكلأها كانتا

تستخدمان الدين لمصالح شخصية وحسب قول المؤلف ص ١٤٥ من أن «الدعاة كانوا يعرفون في دعوتهم على الربط بين القيم الدينية والعدالة الاجتماعية، ومن هنا نجحوا في كسب الأنصار، ولو كانت الدعوة مذهبية فقط لما قدر لها النجاح والانتشار»، ويصح لنا أن نقول ولو أنها نادى بالعدالة الاجتماعية فقط لما كسبت أيضا أى أنصار، وهو ما يفسر - حسب قوله أيضا - لماذا لم ينجح المعتزلة في استقطاب الجماهير الساخطة رغم رغم ما ينطوى عليه مذهبهم من جمع بين الاتجاه العقلائي والعدل الاجتماعى.

والكتاب - أخيرا - مليء بالمعلومات التاريخية والأحداث الاجتماعية التى تدل قراءتها فى سياقات أخرى على فكرة استمرار الاضطراب السياسى ودور الجماعات الرافدة فى زعزعة الحكومات الإسلامية، كما تدل من ناحية أخرى على صحة القول بملازمة الاستبداد للحكومات الدينية.

الكتاب : الحركات السرية فى الإسلام

المؤلف: د. محمود إسماعيل

الطبعة: الخامسة

الناشر: دار سينا

الفلسفة السياسية عند الفزائى

ما الذى يمكن أن يقال جديدا، عن أبى حامد الفزائى؟ وهل لنا أن نتوقع جديدا فى حق النوازل الفزائية، والثقافة العربية الإسلامية لم تتوقف منذ القرن السادس الهجرى، عن استعادة مؤلفات الفزائى واستحضار أفكاره، أجيال عديدة تربت على فكر الفزائى ونظرت إليه بوصفه الحجة فى الكلام والمرجع فى الأصول والإمام فى التصوف، لكن ما من أحد أقدم على تفكيك النسق الفكرى الفزائى، أو الحفر عميقا بحثا عن جذور هذا النسق ومكوناته أو الكشف عن المكبوت السياسى فى الفكر الكلامى أو الصوفى لدى الفزائى.

وكتاب «الفلسفة السياسية عند أبى حامد الفزائى» من تأليف: «محمد آيت وعلى» الصادر حديثا عن «دار التنوير» يحمر «حجة الإسلام» من الصورة التاريخية التقليدية التى رسمتها له أجيال متعاقبة، ويكشف عن صورة أو بالأحرى صور مغايرة لما عهدناه والقناه عن مفكر كان له دور محورى فى موروثنا الفكرى، وفى حياتنا السياسية، بل إنه مازال حاضرا بنسقه الشمولى فى جامعاتنا ومعاهدنا ومنتدياتنا. والمؤلف وهو يحفر عميقا فى البنية الفكرية للفزائى ويفككها، يعضى ليكشف ليس فقط الغلاف الدينى الذى يستر عورة السياسى، وإنما كيف أن السياسى فى المجتمع الإسلامى تحكم كل مستويات الوجود بدءا من تهديد الفقهاء والعلماء فى خدمة السلطان إلى تسخير الأيديولوجية الدينية فى الحفاظ على المصالح الدنيوية.

وهذا الكتاب أيضا يستحضر العلاقة التى كانت تربط الفزائى بالسلطة السياسية، ومدى تأثيرها على إنتاجه الفكرى، إذ السلطة دائما تطوع الكتاب الذين ينتمون إليها حسب ما يخدم مصالحها

ورؤاها الأيديولوجية. وهذا يفسر لنا من ناحية أخرى - كما يقول محمد أركون - «تناقضات الغزالي الذي كان يقبل الفلسفة ويهاجمها في الوقت ذاته، يمارس الكلام ويتبرأ منه، يشغل منصباً رسمياً ويدرر الفقهاء، يدافع عن نظام سياسي ويكشف بكيفية ضمنية عن فشله الأخلاقي والسياسي، ويرفض التاريخية ويبرر بنوع من الحياة الاجتماعية المثلى، ويستعمل نوعاً من الثقافة ذات القيم المتعددة ويرفضها باسم الدين الخالص».

يتكون الكتاب من باين رئيسيين تحت كل منهما مجموعة من الفصول:
الباب الأول: يدرس المحتوى المعرفي والتوظيف الأيديولوجي من خلال قراءة لحياة الغزالي ونشأته الفقيرة، حيث تربى مع أخيه في منطقة «طوس» في رعاية أحد أصدقاء والده، الذي سعى لهما - الصديق - عن مورد لضمان لقمة العيش، هذه النشأة التي تفسر لنا أيضاً أن منابع التشدد الفكري دائماً واحدة في كل العصور.
ويتتبع المؤلف بعد ذلك حركة تدوين العلم الديني، والغزالي الأيديولوجي في خدمة الخلافة السياسية.

أما الباب الثاني فيتناول الفلسفة السياسية عند الغزالي من خلال ربط السياسة بالأخلاق والعقيدة، ومفهوم العدل عند الغزالي، وكيف أن السلطة السياسية حكمت مواقف الغزالي المعرفية. هذه دراسة تكشف لنا عن جانب مهم من حياة ومسيرة الغزالي المعرفية وتهدم بالتالي الأساس الفكري الذي يعد أحد المراجع الرئيسية في فكر الجماعات الإسلامية المعاصرة، وهذا ما يجب أن يتنبه له المفكرون المستعربون، وهو أن يهدموا أولاً الأسس التي يبنى عليها ذلك الفكر، ثم ثانياً يواجهونها ببرنامج فكري وعلمي نقى يتوجه نحو المستقبل معتبراً التراث موضوعاً من موضوعات الوعي التاريخي.

الكتاب: الفلسفة السياسية عند الغزالي.

المؤلف: محمد آيت وعلى.

الناشر: دار التنوير - بيروت.

الغزالة والسهم

«الغزالة والسهم.. قراءة بواكير الرواية السعودية».. هذا هو عنوان الكتاب الجديد لمحمد غازي الذي صدر أخيراً عن وكالة الصحافة العربية ضمن سلسلة «نواقد» التي تصدرها الوكالة. والكتاب «الغزالة والسهم.. إضاءة على بواكير الرواية السعودية» يسهم بإلقاء الضوء على بواكير نشأة الرواية في الأدب السعودي الحديث.. متجاوزاً مسألة المصطلحات الأدبية وأوجه التشابه بين الرواية السعودية وبين الأنجاس الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة والقصة والمقامة والقصص الشعبي.. وذلك لعدة أسباب منها: أن نشأة الفن الروائي في المملكة قد تأخر عن نشأته في مصر وبلاد الشام.. فأول رواية عربية مصرية كانت «زينب»، وقد ظهرت في عام ١٩١٢، وأول رواية

سعودية كانت «التوأمين» لمؤلفها عبدالقدوس الأنصاري وظهرت عام ١٩٣٠م. لقد احتاجت الرواية لوقت طويل لتستوعب الفروق الدقيقة بين الأنواع القصصية، فقد انغلق كتاب القصة - أو الرواية جهاراً - في هذه المرحلة على أنفسهم داخل معطيات مجتمعاتهم وقضاياهم.. وكان هذا المجتمع في بداية تخلفه فأثرت حاجات هذا المجتمع وإمكاناته الثقافية الضعيفة في مضامين وأشكال قصصهم.. بل هنا فإن المنطلق الذي قدم منه هؤلاء الكتاب - الروائيون - قصصهم ورواياتهم ليس منطقاً فنياً.. بل كان بالدرجة الأولى اصطلاحياً وعظيماً واقعياً بالدرجة الأولى، ولذلك فإن بقية عناصر القصة كانت تطوع لإبراز فكرة التوجيه والتهديب، فجاءت أغلب القصص غير متميزة الملامح من حيث الشكل الذي أثقله المضمون التعليمي والأغراض الوعظية والتهديبية، وكانت هذه الصفة الغالبة على الأدب العربي في مطلع العصر الحديث، حيث كان الغرض الإرشادي هو الحجة الطبيعية لوجوده في معظم الأحيان لكتاب القصة القصيرة أيضاً اقترن مفهوم الواقعية لدى الكتاب السعوديين بإصلاح الأوضاع الاجتماعية في المجتمع وتنوير أفراده.. كذلك من أسباب تناخل المصطلحات - في الفن القصصي - تخلف النقد الموضوعي عن مواكبة حركة الإبداع القصصي الأولى فبقى المفهوم غير محدد ومختلطاً بمفاهيم أخرى في تلك المرحلة.

أيضاً اقتاد الأدباء السعوديين في بواكير نتاجهم للتخصص الإبداعي، فهذا قاص وذاك روائي.. وآخر شاعر، فغالبا ما كنا نجد - خاصة جيل الرواد - كتاباً يكتب المقالة والقصة القصيرة والرواية والقصيدة، فلو كان انصرف إلى مجال واحد من مجالات الكتابة لترك أثراً أهم مما تركه في كل هذه الكتابات التي هي أشبات من فنون متعددة، فليس من المصادفة أن تأتي تجربة الحديث عن الرواية بعد سلسلة من التجارب مع الأشكال القصصية الأقل حجماً، وعلى رأسها القصة القصيرة. فالرواية نشاط أو نوع فني يستلزم من الخبرة بالحياة والفن أكثر مما يستلزمه أي شكل قصصي آخر، ولهذا السبب تظهر الرواية في إنتاج الكاتب القصصي في فترة متقدمة من حياته عادة، أي بعد أن يكون قد استكمل كثيراً من أدوات الفن وهضم كثيراً من خبرات الحياة.

إن الروايات التي قدم لها خالد غازي قراءة في كتابه هي خمس روايات رائدة: «التوأمين» لعبدالقدوس الأنصاري، و«فكرة» لأحمد السباعي، و«البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثن التضحية» لحامد دمنهري، و«فتاة من حائل» لمحمد عبده يماني. وتناول كل رواية بالعرض والتحليل وعلى حد تعبيره، حرصت أن ألح كل رواية من باب قراءتها مع القارئ.. معتمداً على العرض والتحليل.. واختياري لهذه الروايات جاء من واقع رغبتني في أن أفتش عن بواكير الرواية في أرض سعودية والوقوف أمامها والتبصر بالكيفية التي عولجت بها.. والنظر في موضوعاتها، لنستطلع قسماً الهديات.. براداتها وعفريتها وأخطائها وحسناتها.

كذلك لا أعتقد أن هذه الروايات تتوافر للقارئ العادي للاطلاع عليها بسهولة، لمضي فترة كبيرة على طبعها وصعوبة الحصول على نسخة منها.

الكتاب: الغزاة والسهم.

المؤلف: خالد غازي.

الناشر: وكالة الصحافة العربية.

الكاتبة المصرية "أهداف سويف":

أشعر بثقة فى كتابتى بالانجليزية

حوار: مجدى حسنين

منذ صدور روايتها الأولى "فى عين الشمس" باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٢ ، وتحقق الكاتبة "أهداف سويف" خطوات ناجحة فى الإبداع الروائى العربى، بما أثارت به هذه الرواية من ردود أفعال صاخبة، وما امتلكته "أهداف سويف" من حضور، أكسبها تقدما وتطورا، لاحظته الجميع من خلال مناقشاتهما وأراشها التى طرحتها فى مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى العربى، وخاصة أثناء إلقائها لشهادتها الإبداعية ، وسط عمالقة الرواية العربية، عبد الرحمن منيف وبهاء طاهر، وليانة بدر وغيرهم، هذه الجلسة أدارتها الناقدة والمترجمة "د. فاطمة موسى" - والدة أهداف سويف - فضورة بأبنتها وتربيتها البيت جعلت الأبنة تفرح بأمها وهى تقدمها إلى المشاركين والمتابعين لأعمال المؤتمر، بيسبق اسمها لفظ "الكاتبة": أهداف سويف.

وأهداف" هى الابنة الكبرى للعالم الكبير "د. مصطفى سويف"، ولدت عام ١٩٥٠ ، ودرست بكلية آداب القاهرة، وتخرجت لتعمل معيدة بنفس الكلية بضع سنوات، قبل أن تسافر إلى لندن لإعداد رسالة الدكتوراه وهى تعيش هناك ، بعد ما تزوجت من الشاعر والناقد الانجليزى "إيان هاملتون" ولديها ولدان هما "عمر" و"إسماعيل"، كما لديها قبل "فى عين الشمس" مجموعة قصصية بعنوان "عاشقة" - ١٩٨٢ وبعد الرواية صدرت لها مجموعة قصصية أخرى بعنوان "زينة

الدنيا" لكن تظل "فى عين الشمس" هى العلامة التى تتميز بها "أهداف سوف" وتميزها كروائية احتلت مكانة مهمة ومرموقة فى أدب الاعتراف، الذى حكى عبره الحكاية كلها فى ٨٠٠ صفحة، وصدرت الرواية عن دار "يلومز بيرى" بلندن، وتعكف "أهداف" بنفسها على ترجمتها، نظراً للدقة المطلوبة عند ترجمة بعض الألفاظ والعبارات التى قد تثير الزوبعة من جديد على هذه الرواية.

وتتميز هذه الرواية إلى جانب طول النفس بأنها من الأعمال القليلة النادرة التى كتبها كتاب مصريون بالانجليزية، ولعلها اللغة التى أعطت الكاتبة كل هذه الحرية على الاسترسال، والتعامل بشجاعة صريحة مع مشاعر بطلتها واحتياجاتها الطبيعية، وعندما سألتها هل كنت تفكرين فى اللغة العربية وأنت تكتبين باللغة الانجليزية، فقالت إنه فى الأجزاء السردية الوصفية كنت أكتب بالانجليزية وكأنا أفكر بالانجليزية، أكتب بسلاسة وانطلاق كأننى أكتب ما تعودت على كتابته بالانجليزية هنا أو هناك، لكن فى الحوار تحديداً كنت أشعر إننى عربية أفكر بطريقة عربية، وكان الحوار يأتى فى إيقاعه وفى مفرداته بالعربية، لكى يخرج على الورق بمفردات لاتينية انجليزية، لكنها فى كل الحالات صيغة غريبة بعض الشيء.

يبدأ زمن الرواية فى نيسان ١٩٧٩، وتحكى قصة حياة بطلتها، وهى فتاة تدعى "أسيا العلما" وتكاد تتشابه حياة البطللة وحياة الكاتبة فى كثير من المواقع والنواحي، وهو ما دفع البعض كى يقولوا إن رواية "فى عين الشمس" هى فى الواقع سيرة ذاتية، سجلت عبرها "أهداف سوف" حياتها، خاصة أنها تقف عند تفاصيل ويدرك من يعرف حياة آل سوف، إنها تفاصيل هذه الحياة فى هذا البيت، وتبدأ هذه التفاصيل "بالجزء التاسع" من حياتها، لأنه يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة، مع وصف تفصيلي للمهانة والمعاناة، مستخدمة فى الخلفية الأحداث السياسية والاجتماعية التى صاحبت صدمة يونيو - حزيران - ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، وموت عبد الناصر، وعبر ١٩٧٣، ومظاهرات يناير - كانون ثان - ١٩٧٧، والحركة الطلابية فى السبعينيات، ومعاهدة كامب ديفيد وعلاقة مصر بالآخر من خلال عيد الناصر والسادات، وردود الأفعال الشعبية للقمع الساداتي، كما تعبر الرواية عن رؤية قطاع مهم من المثقفين لحركة الاشتراكيين المصريين، الذين برزوا فى تلك الفترة كمعارضين للسادات، وتصفهم الرواية بأنهم "طبييون" لكنهم لم يحققوا شيئاً. ونجحت "أهداف سوف" فى استخدام تدخل الأزمنة فى هذه الرواية، فتعددت مستوياته: الأول وهو زمن الرواية من إبريل - نيسان - ١٩٧٩ إلى ١٩٨٠، والثانى هو زمن استرجاع ١٩٦٧، إلى نهاية الرواية، والثالث هو الزمن الذى حمل إلى النص الكثير من تفاصيل الثلاثينيات والأربعينيات عن طريق استعادة الذاكرة وتفاصيل الأحداث فى هذه الفترة، ولم تتردد "أهداف" فى الترجمة الحرفية للأمثال الشعبية، وثقافة العوام من المصريين، مما دفع ناشر الرواية إلى القول "إنها رواية مهمة وشبه معجزة، إنها الرواية الانجليزية العظيمة عن مصر، وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظيمة عن انجلترا"، فهى تجمع بنى عالمين متناقضين!

سيرة الرواية

ولعل القول بأن "فى عين الشمس" هى مجرد سيرة ذاتية، قد يقلل درجة الاهتمام بها كرواية تحمل من ذات المبدع ومن رؤيته لواقع الأحداث فى مجتمعه الكثير، ولذلك تقرّر الكاتبة "د. رضوى عاشور" بأن الروائية قد تستفيد من عناصر فى سيرتها الذاتية فى إنشاء هذا العمل الروائى، لكن نحن فى "عين الشمس" أمام نص روائى، وليس سيرة ذاتية، وقد تم توظيف عناصر كثيرة من العناصر التى لا تخصها هى شخصياً، ولا يمكن مطابقتها مع حياتها الشخصية وسيرتها الذاتية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يضيف الكاتب "محمد سلماوى" بأن الرواية تقدم عملاً يتعدى كونه مجرد سيرة ذاتية لكاتبها، فالرواية فى واقع الأمر تدور حول قضية القهر، على مختلف مستوياته، من القهر الشخصى الذى تتعرض له البطلة - الفتاة فى مجتمع الرجال، إلى القهر السياسى الذى هو سمة دول العالم الثالث، فقد تعرضت "آسيا العلما" لضغوط اجتماعية مختلفة، لكونها فتاة فى مجتمع متخلف، فعرض عليها الزواج لأن الفتاة يجب أن تتزوج فى الوقت الذى تتعرض فيه البلاد لضغوط خارجية وداخلية رهيبة، تنتهى بأزمة ١٩٦٧.

لكننى سألت أهداف سويف: لماذا اخترت اسم "آسيا العلما" لبطلة رواية "فى عين شمس"، فقالت:

أنا أحب هذا الاسم جداً، فهو يحمل أكثر من معنى، القدم والعراقة لحضارة قارة آسيا، وفيه أيضاً معانى الأسى والحزن والقسوة، إلى جانب موسيقى الاسم، الذى يجعله اسماً سهلاً للمتلقي الغربى، حيث لا يحتوى على الحروف الصعبة فى العربية.

حصلت "أهداف سويف" على شهادة الثانوية العامة، فى نفس العام الذى حصلت فيه "آسيا العلما" على هذه الشهادة، عام ١٩٦٧، لكن هذا التشابه فى نهاية المطاف - حسب وصف د. رضوى عاشور - يرجع إلى الخصوصية التى يميز بها الكاتب شخصاً روايته الأصلية، إذ توجب عليه هذه الأصالة أن يأتى بشخصيات متميزة، تكون دالة على نموذج إنسانى، أو على جيل من الأجيال، وتحكى عن واقع اجتماعى وثقافى، بنفس القدر الذى تتميز بخصوصيتها الفردية، وشخصية "آسيا العلما" هى ابنة جيل محدد، حصلت على أعلى الشهادات فى مراحل تعليمها، وعاشت ما عاشه جيلها من أزمات ومن عناصر مكونة للشخصية، لكنها فى نفس الوقت فتاة لها خصوصيتها، فهى شديدة الذكاء، وشديدة الحساسية، وهذه الشخصية الروائية، أو الروائية ذاتها فى رسمها لشخصيتها، توثق توثيقاً كبيراً فى تقديم هذه الشخصية، وفى خلق التوازن بين فردية الشخصية وخصوصيتها، والعناصر المميزة لها.

تستخدم "أهداف سويف" في روايتها مبدأ الاسترسال، باعتباره عنصراً سردياً، توظفه في نصها، فالرواية طويلة، وتكاد تصل صفحاتها إلى ٨٠٠ صفحة، ولكن عبر الاسترسال تتمكن الكاتبة من فتح عالمها أو عوالم شخصياتها المعينة على تقاطع مع السياق المصري المعاصر، وعبر هذا العنصر السردى تتمكن من التحرك، أو من التنقل بين الزمان والمكان، بشكل دؤوب، يمكنها من الحركة عبر الذاكرة والخيال، كي تقدم شخصيات عديدة وأماكن ووقائع عديدة، فهذا الاسترسال ليس عنصراً سلبياً في النص، وليس نقيضاً للاقتصاد والتكثيف، لكنه هنا عنصر موظف يثرى عالم الرواية.

وهنا تقرر "أهداف سويف" أن الشكل الروائى يعطى الحرية والمساحة لتسجيل أشياء، وعلى استكشاف مناطق وخلق بناء كبير، هذا الكشف يمثل إلحاحاً على الكاتب كي يسجله، وبالطبع ليس المسألة هنا وقفاً على البوح، فالعمل الروائى أكبر من إعطائه مساحة البوح لكاتبة.

قلت لها و ما الفرق بين الشكلين: الرواية والقصة القصيرة لديك؟

فأقلت: أنا كتبت مجموعة قصص قصيرة بعنوان "عائشة" قبل رواية "في عين الشمس" وبعدها كتبت مجموعة أخرى بعنوان "زينة الحياة" وأعتقد إنها شكلان مختلفان تماماً في العمل الإبداعي، وكل شكل منهما يتيح فرصاً إبداعية لا تنتجها الأخرى، ففي القصة القصيرة تستوقفك لحظة، أو يشغلك مشهد بذاته، أما الرواية فهي تعطى الفرصة لى تمسك جوانب مختلفة من الموضوع، وتسمى إلى التركيب والبناء والاسهاب واكتشاف أشياء جديدة، وهو ما يجعل الرواية عملاً مختلفاً عن القصة القصيرة، وإن كنت أحب الشكلين في الحقيقة، وأجد نفسى فيهما.

ظهرت في هذه الرواية قدراتك من خلال السرد على تطويع اللغة الانجليزية- في الكشف عن ثراء الثقافة الشعبية والثقافة الدينية في مصر .. فهل هي إمكانيات الانجليزية ، أم إمكانيات استخدامك لها؟

- المسألة ببساطة إننى أشعر بثقة كبيرة في تعاملى مع اللغة الانجليزية، وإننى أستطيع التعبير بها، عما أريد، كما هو الحال في القدرة على العزف على آلة موسيقية، وخلق النغمات التى تريدها، وهذه الثقة لا أستطيع أن أقوم بها إذا توجهت إلى اللغة العربية.

كثيرون هم الكتاب الأفارقة والهنود الذين كتبوا بلغة أخرى غير لغتهم الأم، وأنجحوا تحديداً إلى اللغة الانجليزية، كيف استفدت من هذا التيار في إبداعك بالانجليزية؟

- أنا لم استفد منهم بشكل مباشر، أعنى التأثير، لكن استفدت من وجودهم ومن كتاباتهم بالانجليزية، إذ كان مجرد تذكرهم ووجودهم يعنى إننى لست نشازاً، أو ما أقوله يمثل شيئاً غريباً، بل يوجد تيار حقيقى وموجود من أناس

وشعوب مثلنا، لهم نفس الماضى الاستعماري، الذى وقعوا فيه تحت نير الاستعمار البريطاني، وامتلكوا لغته، لكنهم الآن يقومون بعملية اقتحام لهذه اللغة ولهذه الحضارة من داخلها، واعتقد أن هذا طريق مهم، لايجاد صلات حقيقية على الأقل فى جانبها الثقافى، وأن يتم التعامل مع أصحاب هذه الحضارة الانجليزية، من منطلق الندية، ولا نفع فحسب فى موقع المتلقين، بل نقول نحن أيضاً كلامنا، ونحكي حكايتنا بأنفسنا، من خلالهم وعبر لغتهم، وبطريقة تصل إليهم والمؤكد أن إحساسى بأننى ضمن تيار كبير يكتب بالانجليزية، يعطينى الثقة والقوة، وهذا أفضل من الاحساس بأننى وحيدة فى هذا الطريق.

وحول موضوع اللغة، تقف د. رضوى عاشور "لتؤكد على أن "أهداف سوف" أنجزت انجازاً كبيراً على المستوى اللغوي، فهى تتقن اللغة الانجليزية، وليس كل من يتقن الانجليزية، قادراً على أن ينجز نصاً روائياً بهذه اللغة، وهذا يمثل إضافة لغوية واتقان "أهداف" للانجليزية، وصل إلى الحد الذى تستطيع معه أن تعيد صياغتها، وأن تشكل فيها، وأن توسع حدودها، وأن تضيف عليها مساحات غائبة فى اللغة المتداولة أو المكتوب بها من قبل أهلها، وهو ما وضع فى قدرة الكاتبة على نقل ايقاعات العامية المصرية عبر اللغة الانجليزية، وبثوثيق بحسب لها، وكذلك قدرتها على توظيف عناصر من التراث العربى الإسلامى والشعبى المصرى، فى نص مكتوب بالانجليزية، وهذه قدرة تحسب لها أيضاً.

مصفوران من الشرق

ربط البعض بين إشكالية الأنا عند "محسن" فى "مصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، وبين إشكالية الأنا عند "أسيا العلما" فى "عين الشمس"، هل تجددين جدوى من وراء هذا الارتباط رغم البعد الزمنى بين العملين واختلاف نظرة الأجيال لإشكالية الأنا والآخر؟ - أعتقد أن الربط هنا ضرورى عند دارسى الأدب، ومهمة النقاد أن يلاحظوا هذا التواصل بين الأعمال المختلفة، ومن الواضح أن العملين ينتميان إلى صنف أو شكل معين، وهو أدب الرحلة، وأنا قرأت "مصفور من الشرق"، لكن قرأتها وأنا صغيرة، ولا أعرف إن كانت حاضرة فى ذهنى - لم تزل - أم لا، وخاصة لحظة الكتابة، لكن بالتأكيد هى جزء من تكويني، بعدما ترسبت ألفاظها وأفكارها ومعانيها داخل ذهنى.

الأنا والآخر

فى إطار هذه الخلفية التاريخية التى نستند إليها فى علاقتنا بالآخر... هل مازلت تنظرين إلى الآخر من زوايا العدو والغاوى

والمستعمر، والمحتل، وكلها نتائج وصلت بنا إلى والعولة والقطب الواحد واحتلال فلسطين؟

- بالتأكيد الموقف العام والرسمي للغرب منا، هو الآن موقف عدائى واستعماري، وهذا ما أراه أنا، وكل الأحاديث والكلام الذى يقال عن ضرب العراق، وحصار ليبيا واللغة التى تستعملها أمريكا فى وصف ما يجب أن يتم، هى فى الأساس لغة استعمارية لكن الدخول إلى ثقافة وحضارة هذا الآخر، سيجعلنا نكتشف خطأ تعميم هذه النظرة الاستعمارية، لتشمل كل الغرب، إذ سنجد من داخل الغرب من يرفض هذا الاستعمار، ومن يقرر خطأ الغرب فى حق شعوب العالم الثالث، حتى فى الفترة الأخيرة، فهناك عدد كبير من الأفراد والجمعيات الأهلية فى إنجلترا والولايات المتحدة، التى تقف بقوة ضد ضرب العراق وتصف ما يحدث بأنه مشروع استعماري، وهنا أتذكر إنه فى ظل الهجمة الاستعمارية البريطانية على بلادنا عام ١٨٨٢، كانت توجد فى إنجلترا أصوات تقرر خطأ السياسة البريطانية، مؤكدين أن هذا الخطأ ليس فى حقنا فقط، ولكن فى حقهم هم أيضاً، مثل هذه الأصوات هى التى تهمنى لدى الغرب، فهذه الأصوات متقاربة مع أصواتنا، لكن هذه السياسات العامة، هل يحتل الفرد فيها مكانة مؤثرة، وما كان الفرد منها، وما تأثيره عليها، وما تأثير هذه السياسات على حياتنا كأفراد، وهل توجد مساواة بيننا وبينهم، وما مدى جدوى صوت الفرد، هذه المنطقة هى التى تهمنى، وقد لا يظهر هذا الاهتمام فى أعمالى الأدبية حتى الآن، لكنها هى ما أركز عليه، وهو ما سيتضح فى الأعمال القادمة.

هل هى رواية جديدة؟

- نعم هى رواية اتضحت معالمها، بعد ما كتبت ثلثيها، وأرجو أن تستكمل خلال الشهور القادمة، ويدور موضوعها حول مسيرة الفرد وسط هذه الأحداث، ومن أين تتشكل السياسات الكبيرة، فهناك أصوات أفراد قوية فى دفاعها عن الحق، لكنها تضيق، فمثلاً عندما قرأت عن "بلانت" عام ١٨٨٢، وبسبب موقفه من استعمار بريطانيا لمصر، ووصل به الأمر إلى أن طرد من الخدمة الدبلوماسية الانجليزية، لأنه أكد على خطأ سياسة بريطانيا تجاه الشرق وتجاه مصر، ولما تم القبض على عرابي، وأراد القديوى والانجليز أن يعدموه، وقف "بلانت" ضد هذا الإجراء، وسعى إلى عمل اكتتاب فى إنجلترا، ليجمع التبرعات للدفاع عن عرابي، واستطاع أن يوفر محامياً جيداً فى هذه القضية، وهذه مسألة مثيرة للرأى العام فى إنجلترا، ومن الخطأ طبعاً اعتبار هذا الرجل معاد لنا، لأنه دافع عن حق عرابي فى الثورة، مؤكداً إنه ليس خائناً، بل هو زعيم لحركة ديمقراطية، فكيف تنادي إنجلترا بالديمقراطية، وتحاكم وتقدم رجلاً ندأه هو الديمقراطية، هذه اللعاعات الإنسانية لا يمكن إغفالها، لأنها تمثل الأمل فى مستقبل العلاقة مع الآخر.

لكن هذا النموذج الإنسانى الذى تسعين إليه.. هل من الممكن أن

يدفعك إلى الصفع عن كل الأخطاء التي ارتكبتها في حقنا هذا الآخر؟

- من الصعب جداً الصفع عن هذه الأخطاء، وخاصة الصفع عن إسرائيل، وفي نهاية الأمر أنا لا أستطيع أن أصفع عن إسرائيل إلا حين يصفع كل فلسطيني عن إسرائيل أساساً، وفي هذا الإطار لابد أن ننتبه إلى الأصوات التي بدأت تعلو داخل إسرائيل، والتي تعترف بخطيئة إسرائيل تجاهنا، وهذا لا يعنى تبرير الأخطاء، لكنه مجرد تسجيل للأصوات التي تدافع عن حقوقنا، وهو ما يعنى وجود أمل في الإنسانية، ولو على مستوى الأفراد، ويكفى أن نشير إلى أن حرم الجنرال ألوب أكدت بعد وفاة ابنتها في إحدى العمليات الانتحارية الفلسطينية بأنها لا تلوم الفلسطينيين، وإنما تلوم إسرائيل، لأن معاملتهم للفلسطينيين هي التي أدت إلى هذا التدهور، وبالطبع هذا موقف إنساني، من أم تفقد ابنتها في عملية انتحارية، وتستطيع أن تعبر بقوة ورهبة عن هذا الرأى المضاد تماماً للرأى العام وللسياسة المتبعة في بلادها، وهو رأى يساند رأى أعدائهم على كل حال، ولاهمية هذا الرأى لابد من تسجيله، وهذا لا ينفي وجود إسرائيل كمحتل وغاصب لأرضنا، ولا أدري إلى أين سينتهى بنا الأمر معها.

في هذا الإطار هل ستصدر روايتك الجديدة بالانجليزية أيضاً؟
- نعم ستصدر بالانجليزية، لكن المشروع الذي أحمله لهذه الرواية لم يزل هيبايبا، وربما في الفترة التي أستعد فيها لنشر هذه الرواية، أن أسعى لترجمتها إلى العربية، حتى لا يحدث معها ما حدث مع "في عين الشمس" وتطول الفترة بين الإصدار بالانجليزية، والإصدار بالعربية، وأن توجد الرواية بالخارج، ولا تتاح في الداخل، وعندي رغبة قوية في عدم تكرار هذا الموقف، وأن يتقارب الزمن بين الإصدارين.

أنا والعائلة

هذا النموذج الإنساني السامي إلى الكمال.. ألم يشعرك بأدنى تفرقة بين الكتابة الأنثوية والكتابة الذكورية؟

- في الحقيقة أنا لا أفكر إطلاقاً في مسألة الكتابة الذكورية والكتابة الأنثوية، إلا حين طرح السؤال، لأنها فعلاً مسألة غير واردة في ذهني على الإطلاق، لأنني لا أرى تفرقه حقيقية بين الاتجاهين وربما المرة الوحيدة التي رأيت فيها فرقا، يوضح الأساس لمقولة كتابة نسائية وأخرى رجولية، كانت من خلال التجربة الأنثوية، للأشياء التي ذكرتها في وصفى لتجربة العمل، لأنها تجربة خاصة جداً، وهذه مجرد عملية بيولوجية، وغير هذا لا أجد فرقا، وهو ليس موجوداً، لأن كبار الكتاب الرجال كتبوا عن النساء من الداخل، وبشكل بالغ الأرواف والحساسية، وكذلك الحال كتبت كبار الكاتبات من النساء عن الرجال من الداخل بشكل بالغ التعاطف والحساسية، ومثل هذه التقسيمة من الممكن أن تسهل دراسة الأدب، لكنها ليست تقسيمة حقيقية، وربما كان لها دور في وقت

سابق، عندما كانت الكاتبات تسمعن لتحديد مكانة لهن، وأن تنشر أعمالهن وجاءت هذه التقسيمة لافساح المجال، لسماع أصواتهن، لكن في جوهر الأمر لا أرى فرقا هناك بين كتابة الرجال وكتابة النساء.

أثارت "في عين الشمس" العديد من ردود الأفعال، انطلاقا من قدرتك على كشف التفاصيل الجنسية واحتياجات البطلة الطبيعية، فكيف كان استقبال العائلة لهذه التفاصيل، خاصة أن الحديث بوضوح قد يثير ردود أفعال سلبية؟

- لى أن أعلن منذ البداية إننى لا أسلم من الرقيب الداخلى، والمؤكد أن هذا الرقيب يقع داخل كل كاتب ولا يدعه يمر بما يكتبه بسلام، وحين كتبت جزءاً من الرواية، وقرأت ما كتبت، توقفت وفكرت، وعرضت الرواية، وهى لم تكتمل بعد، على أمى وعلى إخوتى وعلى والدى، وقلت لهم ماذا أفعل فى الذى كتبت، هذه رؤيتى، وهذا ما كتبت، فهل أستمروا وأاصل، أم أكف وانتهى من هذا الأمر، وكان رد الفعل أكتفى ما تريد، أكتفى بصدق وإجادة ولا تنظرى وراء ظهرك، أكتفى، وهذا أعطانى قوة ضخمة، لشعورى إنهم ورائى يدفعوننى إلى الأمام، وهم فى الحقيقة دائماً كانوا يفعلون ذلك معى فى حياتى كلها، وبعد ما انتهيت من الرواية أعطيتها لأمى لأننى اعتبرها قارئى الأول، لكننى بعد ما أعطيتها لوالدى، وهو لا يقرأ الأدب الحديث كثيراً، ويحب العودة إلى القديم ويستمتع به، كما إنه شخص منظم جداً، وقال لى إنه كان يضع لنفسه كما محدد من الصفحات يقرأها كل ليلة، وإنه كان يصل إلى هذا الكم ويتجاوز، ولا يريد الإنتهاء من القراءة، ولم يكن هذا الكلام فى حاجة إلى تعليق منى على إعجابه بما كتبت وهو ما يعنى أن مشروع الكتابة فى الأصل هو مشروع لبناء عمل جيد، ومشروع اقتحام لكتابة عمل روائى، والصدق هنا لا يعنى أن يكتب الكاتب ما حدث، ولكنه يعنى صدق الرؤية، وهو صدق أعظم مما حدث، وصدق تكوين الشخصيات، والكتابة باتقان هذا يعنى أن أكتب ما أراه صادقاً، وإذا كان هناك رد فعل سلبي، فأمامه موجات ضخمة من ردود الفعل الإيجابية، وهى ردود لاحتضان العمل وأشعر بدفئتها ومساندتها الضخمة لى، وقد قرأت لنقاد لا يعرفوننى كتبوا عن هذه الرواية، وقالوا عنها إنها رواية عربية وشجاعة ويجب احتضانها وهو ما جعل الأصوات السلبية تسكت سريعاً.

وهل تتوقعين أن تثير روايتك الجديدة نفس ردود الفعل التى أثارتها "في عين شمس"؟

- أرجو هذا، رغم أنها مختلفة من "في عين الشمس"، وأخشى من أحب الرواية الأولى ألا يحب الثانية، لأنها مختلفة، لكن أملى أن تلاقى القبول. ولعل ردود الفعل السلبية التى أثارت حول رواية "في عين الشمس" تكمن فى تصور البعض عنها، بأنها تشويه للحضارة الإسلامية والثقافة العربية، وهو الرأى الذى تتعجب منه د. رضوى عاشور، إذ لم تستشعر هى فى الرواية أى شيء من هذا القبيل، وتقول: قد يكون قارئاً ما، اختلف مع الكاتبة فى



طرح موقف سياسي معين، أو اختلف معها في درجة الوضوح التي تتناول بها العلاقات الإنسانية، لكن ليس هناك أي قدر من تشويه الصورة المصرية أو العربية أو الإسلامية، بل على العكس تماماً، فالرواية رغم إنها تنجو ولا تسقط، في شرك الجنس الذي يدفع إلى الرومانسية المبسطة، فهي لا تمجد الواقع المصري، من موقع المرأة الغربية التي تهفو روحها إلى العودة إلى موطنها، وإلى موطن مياها، فالرواية لا تسقط في هذا لكن هناك غلالة شفيفة من المحبة لكل ما يخص مصر والثقافة العربية، وينتهي النص بنوع من عدم استطاعة البطل أن يحقق القدر الضروري من التوازن لوجودها النفسي، إلا يعودتها إلى مصر، وأيضاً بارتباطها بما تعنيه مصر ثقافياً على مستوى الثقافة الشعبية والإسلامية والفرعونية، هذه هي المكونات الحضارية الثلاثة التي ترى "أهداف سويف" إنها المكونات الأساسية في الثقافة المصرية المعاصرة، والبطل في المشاهد الأخير من الرواية ترتبط بشكل أعمق بهذه المكونات، سواء في استدعاء القرآن الكريم، أو استدعاء تمثال فرعوني، وحكاياتها الشعبية. أما الاحساس المريض بأن علينا أن نطرح بشكل مثالي مطلق الجمال، إذا ما كتبنا شيئاً باللغة الانجليزية نخطب به القارئ الأجنبي، فهذا إحساس ليس حراً، لأنه يكشف عن عقدة نقص، إن لم يكن شعوراً بالدونية، فأنا لا أخشى تقديم نفسي كما أنا، وكلما كانت لدى الجرأة على هذا الصديق، كلما كشف هذا من اعتزاز وثقة بالنفس، فأنا أحترم ذاتي وأحترم مصريتي وعرويتي وإسلامي، وأقدم كل هذا، كما هو تماماً، وهذا موجود في رواية أهداف سويف، وهو يحسب لها ولا يحسب عليها.

لا تهلك أسي

إلي طرفة بن العبد

عبد المقصود عبد الكريم



ربما
من صرة أشباح
أو أرواح
من قرية قيس
أو حليب
ربما
من ثديها
أو دملها
يهوي
إلى حافة
ليست وهما
إنها كينونة ليله
يعشق قلبه
الطلق في غابة الكوايبس
قلبها الطليق
يهوي
بقمامة من نور
يراهها
خبزاً وتبغاً
ربما
قرشاً وبالونة
دوخته
كما دوخ الله آدم،
داخ
بين القاهرة ومزناها
بين البادية وأعرابها
إنه
في شوارع القاهرة
يلملم
ربما القمامة
أو كهنوت البدواة
ربما العويل
أو نذيف الأمهات.
ربما الآن

تسترقه البداوة
قد يرى خلوات طرفة
أو يرى
"لخولة" أطلال ببرقة ثمهد..
لا تهلك أسي
وتجلد
وقد ينشد:
"لك يا عبد
أطلال
وتبغ
لك يا عبد
جرة الذكريات
وقيح الكيد"
يرى تبغه
هيبية مطوقاً
أو فتى هماماً
وربما عكازة يتوكأ عليها فى رحلة
الظنون.

ربما
من ثديها
أو دملها
يهوي
ربما من "طنامل"
إلى حافة الوادي
حيث يتفتق نمل القاهرة
عن الدوار
والغثيان
وفطر القدمين.

طنامل
ليست قرية فى القردوس
إنها
مجرد قلب يشبه الغربال
يعج بالروت
والحان الرحيل.

طنامل

ربما مجرد حلم
وحصان من خشب
مملوكها
ليس فارساً
إنه صبي من ورق
مهلهل
يتشبث بالكوابيس والجغرافيا
يجوف النهار رأسه
رأسه أينع ما يكون
حين تحرره الكوابيس
من ضوء النهار وضوء الكتب
وحين يفتح كوة كاشناته
لعل النجوم حرفته الوحيدة
حين ينام
تدثره الكائنات
وطبى الحنين.

ليس فارساً
وطنامل ليست قرية فى
القردوس
ربما مجرد جبانة
مجرد توتة وجميزة ومركب من
ورق
لكنه

سنوات طويلة
يهتز أمام ذكرها
كما اهتز فى قبضة كوابيسها
وكما يهتز الآن لذكرى القاهرة
أو طنامل
وقد تكون
القاهرة
وتكون طنامل
امراتين
من ذباب وطن.

تسقط البشاعة فى بادية العرب

"طنامل...
القاهرة...
الإحساء...
يا قلب
لا تحزن"

لا تسقط مملوكها
في أقل من يادية
برتبة عاصمة أو طاحون."

في القاهرة الأخيرة
ود لو يدفع تبليه لقاء كابوس
حقيقي
أى لقاء حفنة من أجنحة الثعابين
أو لقاء طنامل.

يود الآن لو يدفع السكون
لقاء ليلة كثيفة
بين "البأر" و"المقهى":
أو...
....

ربما الآن يدفع الأشلاء
لقاء شارة النبي
أو سترة الجنون.

ربما وذيلة
أن يكون غريباً
ربما وذيلة
ألا يكون غريباً

مأساة
أن يكون
حروفاً
أو أنين

مأساة
أن يكون

ليس فارساً
ربما
مجرد مملوك في خريطة
أو طيف في الرمال دفين.

رذيلة
أن يكون غريباً
وربما
رذيلة أن يهتز لذكرى قرية
أو بار

تسقطه القاهرة بالضبط كما
أسقطته
طنامل وتسقطه طنامل كما
أسقطته
يد الله أو حنكة القابلة

إنه يترنح الآن في يادية
"الرياض" - يقول المملوك
أو "مكة" - يقول الشيوخ
ربما في "يثرب" حيث يستريح
نبي

من عبء الرسالة
أو من رهق الحياة
(وفى رواية:
"أو من رهق القبيلة")
ربما في "كربلاء" حيث تراق
الدماء
بسيوف تاجر من قریش
أو بقبضة جنتلمان من رعاة
البقر

اغتراب الحلم فى «اهبطوا مصر»

وائل فاروق

«الحياة دون اغتراب ليست جديدة بأن نحياها»

والتر كاولمان

منذ نهايات القرن الفائت بدأت مصطلحات «الغربة، الاغتراب» فى الرواج على يد فلاسفة مثل «هيجل» و«ماركس» و«إريك فروم» وغيرهم، ودأب أصحابهم من المؤلفين الراهن بصورة متزايدة أن تسمع عن تفسير الحياة فى عصرنا الحالى من خلال مفهوم الاغتراب، وحينما يقرر كتاب المقالات النقدية عن الكتب والأفلام والمسرح أن عملاً ما يعالج الاغتراب - وما أكثر ما يقررون ذلك - فإنهم يقصدون أن ينقلوا لقارئهم فكرة أن هذا العمل يعالج أحد جوانب مأزق الإنسان المعاصر» (١).

هكذا أصبحت الغربة المتكأ السهل لتأويل الأعمال الإبداعية وقراءتها خاصة مع نص يقرى بذلك مثل نص محمد عبدالسلام العبرى «اهبطوا مصر»، فالنص الذى يسرد وقائع هجرة «معمارى مصرى» إلى بلد خليجى ويكشف مظهره عن غربة هذا المعمارى فى مهجره، هذا النص يزخر بدوال تدفعنا للتعامل مع هذا المعنى القريب بحزن يجعلنا نسمى - كما سعى النص باقتدار - للهروب من النمط المتداول وللغربة. وكشف أبعاد جديدة له تتجاوز ما يروج من غربة الإنسان الفرد، إلى غربة الأمة وطموحاتها ودورها.

المعنى الأول للاغتراب هو الانفصال أو فقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية، أو عدم القدرة على التوافق معها (٢)، وقد استفاد الأدباء من هذا الفهم للاغتراب، حيث كان انفصال شخصهم الروائية عن المجتمع طريقة مثلى لت نقد المجتمع وتحليله من خلال رؤية فوقية ويكون الراوى العليم بكل شئ. هو الراوى المثالى بالنسبة لهذه النصوص، وفى حالة الهجرة من الوطن إلى مجتمع آخر تكون المقارنة بين المجتمعين وإبراز التناقض بينهما هى وسيلة هذا النقد وسببا للغربة التى يعانى منها شخص الرواية.

إلا أن نص «اهبطوا مصر» يتخلى عن كثير من هذه المفردات الشائعة فشخصه الروائية بتلاحم مع المجتمع وتشابك علاقاتها داخله، كما أن المقارنة القائمة بين مجتمعه والمجتمع الذى هاجر إليه تنفضى إلى التماثل لا إلى التناقض كما سنرى فيما بعد، هذا الاختلاف هو ما يدفعنا إلى أن نقرر أن العمرى فى نص «اهبطوا مصر» يقدم بعنا جديدا لمفهوم الغربة أو الاغتراب يختلف عن غربة الفرد والذات والجسد التى قابلناها كثيرا، إنه يقدم ما يمكن أن نسميه اغتراب الدور الاجتماعى، فقد كان ولا يزال - من المألوف بالنسبة للناس أن يفكروا فى أنفسهم ابتداء من خلال الأدوار التى يضطلعون بها، وهذا الانصاح عن الانتماء إلى هذه الأدوار ليس بالأمر اللواعى أو المتعمد، بل هو بالأحرى أمر فوري وتلقائى. (٣)

فالشخصية الرئيسية فى النص عمرى الشرنوبى أو «المعماري»، انتمائها الحقيقى للعمل الذى تقوم به (البناء والتشييد)، وليس من قبيل المصادفة أن يختار العمرى معماریا ليكون الشخصية المحورية فى نصه، وليس من قبيل المصادفة أيضا أن يتحدث الراوى عن «عمرى الشرنوبى» بصفتة «المعماري» خاصة فى الأوقات التى يشتبك فيها مع العمل وكأنه يجرد «عمرى» كإنسان من اسمه ومن شخصيته، يحتزله ليكون هو الدور الذى يقوم به «المعماري/البناء».

لقد جعل النص «البناء والعصارة» تساوى الوطن فهى ثقافة الأمة، وهى التعبير المائل أمام الأعيان عن حضرتها، لم يبق من الحضارة المصرية القديمة إلا عمارتها، وكلما كشفنا بعضا من أسرارها، عرفنا أن البناء ثقافة وعلم وسلوك وليس مجرد ترف وأبهة زائلة، «إذن هى العصارة، هى الفن، تراكم الشقافات وتداولها، هى اللغة الواحدة المتوارثة عبر أجيال مختلفة، وعبر ديانات عديدة، عابرة المحيطات والغارات والأماكن الصحراوية المجهولة» (٤). هكذا يقرأ عمرى الشرنوبى داخل النص، ليكشف بوضوح عمق الأزمة التى دفعته للخروج من القاهرة، القاهرة التى خرجت لتوها من حرب طاحنة دمرت جزءا كبيرا من طاقتها، لىأتى الفساد على ما تبقى منها ليتحول نصرها على عدوها الخارجى إلى هزيمة داخلية لقد أفلقت طائرة الشرنوبى صبيحة يوم السادس من أكتوبر فى إشارة إلى هذا النصر، النصر الموعود على مستواه الشخصى فى هذه البلاد، ذلك النصر الذى تحول هو أيضا إلى هزيمة، هزيمة للعصارة، هزيمة لثميمة الحضارة التى تحملها أرض هذه الأوطان.

الوطن إذن كما تقدمه هذه الرواية، ليس البقعة الجغرافية، ليس الأجساد الزائلة والسلوكيات المتحولة، إنه الدور التاريخى الذى تقوم به الأمة التى تعانى من الاغتراب وليس عمرى الشرنوبى.

ربما كان دالا العنوان الذى اختاره العمري لروايته «اهبطوا مصر» حيث يتناص مع الآية الكريمة «اهبطوا مصر فإن لكم ما سألتم»، هو لم يقصد إذن «مصر» الوطن، وإنما أى بلد يوجد فيه دوره ويتحقق فيه. لقد ترك الآية المعلقة فى مطار القاهرة «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين»، متعمدا ليؤكد هذا المعنى للوطن، المعنى الخالد غير المتبدل.

الغربة فى القاهرة - الغربة فى جارثيا

يخطئ من يظن أن عمرو الشرنوبى ترك القاهرة سعيًا وراء المال فقد حقق فى فترة قصيرة جناحًا مالا وفيرا يحقق له أحلامه فى القاهرة، ورغم ذلك ظل فى جارثيا.. ويخطئ أيضا من يظن أن جارثيا كانت بلد الغربة، وأن القاهرة كانت هى الوطن الذى لا يشعر فيه بغربة. إن غربة عمرو الشرنوبى الحقيقية بدأت فى القاهرة وطنه، «فالشخص الخلاق، ربما يحكم كونه كذلك شخص غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصلته أكثر عمقا، كلما ازداد عمق اضطرابه للاغتراب عن مجتمعه» (٥). «ومن الواضح أن من لا يتوافق هو الأكثر اغترابا عن مجتمعه، ولكن ربما كان أولئك الذين يتوافقون مفترين عن أنفسهم» (٦).

لقد أبى عمرو الشرنوبى أن يتوافق مع ما يراه من فساد ويفترب عن نفسه. لقد كان «موزع بين رغبته فى تحقيق نجاح وظيفى، وبين مكتب معمارى خاص يحقق من خلاله رغبته فى الخيال والخلق وبين إغراء الجامعة» (٧)، إلا أنه عندما اختار كان راضيا قاما عن اختياره وسعيدا به «إن أى معمارى فى مصر يمتنى شغل وظيفتى» (٨). إلا أنه عندما يبدأ فى العمل فى السعى لتحقيق أحلامه يواجه الفساد فى كل المشاريع التى عمل بها: الوفاء والأمل، مشروع فيلات الضباط، مصنع الكوك، ينهزم أمام هذا الفساد، يرفض التوافق معهم رغم أنه «يقنيه عن السفر» لذلك حاربوه «لم يتحملوا انقطاعه عن العمل يوما ليقابل رئيس قسم العمارة، لم يتحملوا انحيازه للعمال أكثر من اللازم» (٩).

لقد «كانوا يخفون بأقنعتهم الوظيفية عجزهم عن مواكبة أفكاره الجريئة والمجددة» (١٠). لم يتخذ عمرو الشرنوبى بالدعاية التى تروج حول المشاريع وعندما واجههم بذلك حول مستقبل مشروع الفيلات مثلا (ص ٢٥٠) رفضوا جميعهم توقعه ورفضوا كلامه، أصبحوا كلهم ضده، أصبح وحيدا مفتربا فقد هربوا من تخيل توقعه، يرغبون فى النجاح الدائم لهذه المدينة بالطبع، أخذت سنوات جميلة من عمرهم، أسهموا فى بناء صرح شاهد على الانتصار وهم على غير استعداد أن يفكروا فى أى شىء، يقلل من قيمة الصرح أو يهدم أو يقوض جزءا من هذا البناء أو من الفرحة به» (١١).

هذا هو الفرق بين عمرو وبينهم لقد ارتضوا أن يقتربوا عن أنفسهم أن يوهما أنفسهم بالأكاذيب أما هو فلم يستطع، وقد عبر لا وعيه عن ذلك بطريقة بليغة فقد كانت «تأتيه فى أحلامه زجاجة مشروبات غازية عندما يكون فى حر وصهد مدينة الوفاء والأمل، بقعة صحراوية قاتلة، يفتحها ويهم بتناولها يجد فيها ذبابة، يحاول إسقاطها من الزجاجاة، فيفرغ المشروب ولا يبقى إلا الحشرة، تكرر

الحلم أكثر من مرة، وتغير إلى حلم المشى على قنوات صرف المجارى المفتوحة، المليئة بالذباب والحشرات والأولاد الصغار» (١٢).

إن المدينة التى يصمم بها لا تروى عطشه، وماؤه فيها رمز لهيمنة ثقافة غريبة تغزو بلاده «المشروبات الغازية»، وهو لا يقدر أن يشربها لأنه يرى ما فيها من فساد «الذباب» وعندما يفشل فى مواجهة الفساد يضيع المشروب فى الرمال ويظل هو عطشاناً لحلمه وطموحه، فيذهب إلى جارثيا فلا يجد فيها إلا مزيداً من الفساد والاستلاب للآخر.

لم يرحل عمرو إذن بسبب النقود أو حتى بسبب «ليلى» حبيبته، لقد رحل عندما فشل فى تحقيق حلمه المرتبط بهذا الوطن وتاريخه، رحل عندما وجد أنه لا يحقق ذاته فى عمله وإنما ينفىها، لا يشعر بالارتياح بل بالتعاسة، لا ينمى بحرية طاقته البدنية والذهنية، وإنما يقتل جسده ويدمر ذهنه. لم يقرر الرحيل إلا بسبب مشاكله فى العمل ليس كشخص وإنما كرمز لطموحات وآمال وحلم هذه الأمة.

هنا جارثيا

منذ السطور الأولى فى الرواية وحتى منتصفها والقاهرة غائبة غير موجودة، ترقى كذكرى عابرة، على مدى هذه الصفحات الطويلة لا نشم رائحة الوطن إلا فى سطور قليلة، كيف إذن كان عمرو مغترباً؟ هل كان يفكر عمرو عندما أقدم على الرحيل أنه مقبل على غربة؟ لقد بدأ الرحيل أمراً قديراً، بل واجباً عليه أن ينجزه «فها هو يتذكر الآن أنه خرج طوعاً عنه وإرادته بعد أن تم ترشيحه كمعيد... لم تثر خياله ولم تلت نظره لأن إرادة سطوة ما أجبرته على الخروج» (١٣).

إن حياة عمرو الشرنوبى فى جارثيا تشير إلى أنه لم يشعر بغربة، فهو قادر على التوافق مع السلوكيات الجديدة، والطقس المختلف، مادام هناك عمل يتحقق فيه، لم يدفعه التعفن الذى رآه فى المطار إلى العودة عندما حجوزوا كتيبه كما فعل الشيخ الأزهرى، كان قادراً على استيعاب جلافة هؤلاء الناس، لقد شعر بالفتيان من طريقتهم فى الأكل، وها هو يشاركهم طعامهم بنفس طريقتهم (ص ٣٢)، لم يفكر عمرو فى الرحيل إلا عندما يوجد ما يتهدد عمله لم يكن حاداً وعصبياً وغاضباً إلا فيما يتعلق بالعمل، فعلى مدى ٩٨ صفحة انشغلنا معه بتفاصيل العمل وصراعاته وبينته ومشاكله مع شركائه فى العمل، لقد وقمت مئات الأحداث فى شهرين فقط منذ قدومه.

من قال إن عمرو الشرنوبى كان مغترباً؟ لقد نجح الشرنوبى فى عمله فغابت القاهرة وغابت ليلى، لقد وضعنا فى عالم المهجر ولم يخرجنا منه، ونظل هكذا حتى يتوقف العمل لأداء الشعائر، فى هذه اللحظة فقط، لحظة توقف العمل يذكر ليلى وعائلته والمحطات العشرة التى أرسلها لهم، ولم يأت لها ذكر بجوار أحداث العمل المتلاحقة. العمل إذن محور وجوده فى جارثيا وسبب خروجه منها، بل إن كل الأجانب فى الشارع «جهم للعمل والانطلاق هو الذى أجبرهم على الخروج» (١٤).

هكذا يظل عمرو الشرنوبى متحققاً فى جارثيا غير مغترب فيها، قادر على الحب وممارسة الجنس

والمغامرة، حتى يبدأ الشريف فى تدمير عمله وتكالب عليه الظروف التى تفسد عمله وتجعله فى هذه اللحظة فقط يقرر العودة، لأنه فى هذه اللحظة فقط شعر بالغربة وافتقد ليلى وطنه الذى تركه يحترق يعد انتفاضة يناير ٧٧ وعاد للعمل. لقد ترك وطنه ليحقق طموحاته فى العمل، وها هو يترك مهجره يعد أن فشل فى تحقيق هذه الأحلام.

العمارة.. مرة أخرى

يحدد المعمارى أزمة القاهرة وأزمة جارتها من عمارتهما، فالظواهر الاجتماعية الشاذة الكثيرة التى رصدتها الرواية هى ناتج ذلك الوضع الذى شوه العمارة ولا يختلف فى ذلك الوطن عن المهجر فمثلا عندما زار عمرو الشيخ «أبا الخير» ووجد أولاده يقتصبون قناتين مصريتين، لم يقرر أن هذا إثم الشيخ وحده الذى تعامل مع الأمر ببرود، فقد قابل الشيخ ببرود الأم المصرية التى وقفت تنتظر لتقبض الثمن.

فالرواية تصم الواقع كله بالفساد، وتحمل الوطن مسئوليته عن انتشار هذا الفساد، الفساد الذى جعلهم فى القاهرة ينفقون أجمل سنوات عمرهم فى مشاريع محكوم عليها بالفشل، جعلهم فى جارتها ينفقون ثروتهم فى مشاريع مثل «حى الأرامل والمطلقات»، ذلك الحى الذى ينم عن خيال خلاق للمؤلف، الذى يكرس لأوضاع اجتماعية شاذة تعمق أزمة المجتمع وتسرع بانهيائه.

كذلك كان تقويم الشخصيات مرتبط بتوافقهم مع هذه الأوضاع الشاذة، ف«خضر» مثلا هو أكثر الشخصيات سلبية فى الرواية. لأنه قادر على التلون كحراب، قادر على التوافق مع أى وضع، لقد جعله رمزا للإنسان الذى تخلى عن أحلام وطنه وجعله سببا فى احتراق هذا الوطن، فقد رآه فى حلمه يسكب البنزين ليزيد حريق جارتها والقاهرة اشتعالا، ويقابل خضر شخصية «الشريف» ذو الماضى المشرف فى رفض الفساد والأوضاع الشاذة، إلا أنه نسى ماضيه، بل سعى هو نفسه لمحو هذا الماضى حتى يكون قادرا على التوافق مع هذه الأوضاع الشاذة. إن قبول المواطن العربى للفساد وتوافقه معه، هو السبب الرئيسى لتردى أوضاع هذا الوطن.

هل أبلغ إذا قلت الآن إن النص لخص كل هذا فى وصفه لعمارة جارتها والقاهرة، لم يكن عمرو الشرنوبى يتعامل مع الناس وإنما مع الأبنية، لم يشعر بالسكينة بعد عناء السفر الطويل إلا عندما جلس فى الحرم، ولكن ما مبعث هذه السكينة؟ إنه «التناسق المدهش والنسب الإنسانية التى تخيلها وصممها المعمارى المصرى مصطفى باشا فهمى» (١٥) وليست المشاعر الدينية.

إن حضارة هذه الأمة - كما يرى المعمارى والروائى محمد العمري - تكمن فى إبنيتها وانحدارها يتجلى أيضا فى إبنيتها يقول عن عمرو الشرنوبى: «رأى عمارات جارتها القديمة لا ترتفع أكثر من طابقين، شخصيتها المعمارية متميزة، وإجهات المنازل خشب بقدادلى، شيايبكها صغيرة وجميلة تناسب الجو الحار، الشوارع متناسبة مع ارتفاعاتها.. لها خصوصيتها» (١٦).

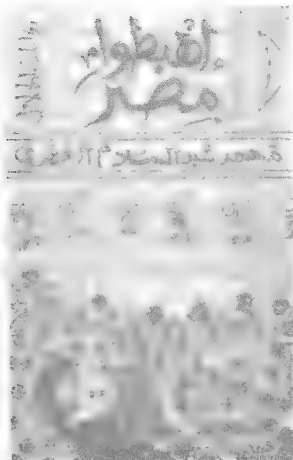
هكذا كانت جارثيا العربية، لكن ماذا كان مصيرها.. «خليط عجيب من عمارات متعددة الطرز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تتم عن غنى وثروة فاحشة وجاهلة» (١٧). وبدأت العمارة العربية نشازا وسط هذا الخليط المؤذي للعين، والمؤرق للعقل والقلب.. رأى أنها مدينة تتعفن رغم ابنتيتها الجديدة، وأها جثة في مستقبل، بلا لون، بلا شخصية، مزروعة بلا هدف، مدن أقيمت لتندثر، تعسة وجشعة لا تعبر إلا عن لراء فاجر، ذكرته يياني محطات السكك الحديدية المصرية، فقد «هدموا المبانى العربية الجميلة التى تستطيع الصمود لمئات السنين، لصالح مبان قبيحة نذت دون التزام بأية مواصفات» (١٩).

هل هذا ما يسعى النص إليه أن المدينة العربية والعقلية العربية والشخصية العربية تدمر نفسها بنفسها، إنها استليت لحضارة الآخر فضاعت شخصيتها وفقدت طريقها فى التنمية والبناء والتقدم. يكفى النص أنه كان قادرا على القبض على هذه الحقيقة من واجهات المبانى فقط. من الإشارات اللافتة داخل النص، أن عمرو الشرنوبى لم يتحقق فى عمله فى جارثيا و فى القاهرة إلا عندما تقطع وسيلة تواصله مع العمل، فقد توقفت سيارة الشركة فى القاهرة عن انتظاره وسحب الشريف منه السيارة وكأنه يشير إلى أن عجزه عن القيام بدوره ليس بسبب ضعفه وهروبه، وإنما بسبب إبعاده عن عمله.

من الطريف فى النص أنه لم يقترن إلا بطبيبات، فليلى طبية وآمال طبية، فإذا اختزناها إلى دورها كما اختزلنا عمرو إلى دوره، لوجدنا أن فشله معها يعنى أنه يرفض الجبر والإصلاح.. يرفض العلاج الذى يبقى على الواقع بما فيه، وهو ما دفعته إليه ليلى وآمال أيضا، لكنه يرى أنه هذا الواقع لا بد أن ينسحق.. لا بد أن يحترق «غشا قليلا فرأى النيران مشتعلة فى المحجر الصحى تمتد إلى الطريق إلى فيلته إلى فيلا الشريف، ثم فى المطار ثم فى الطائرة التى رأى نفسه فيها، يتساقط اللهب فيحرق ما تحته، تمتد النيران بطول الطريق.. من مطار جارثيا إلى مطار القاهرة، نيران فى البحر ونيران فى الصحراء وفى أى مكان تقطعه، يحمل خضر خزانا ضخما من البنزين يغذى النيران كلما انطفأت، يطير بخزان وقوده بجوار الطائرة أينما سارت، وعندما تكاد تطفى يضع لها وقودا جديدا إلى أن طالت النيران ركاب الطائرة وطالت عمرو...» (٢٠).

هل كان يحكم على واقعه كله وعلى نفسه بالحرق حتى يتطهر من فساده؟ أم يرى مستقبله الذى لا بد معتم مادام هناك من هم كخضر يفاقمون الوضع ويقودونه للخراب؟ هل هذا الحلم نبوءة لما نحن سائرون إليه؟ هل تكذب النبوءة كما فعل زملاؤه فى مشروع فيلات الضابط؟ أم نصدقها؟ هل نظل سلبيين؟ أم نتحرك لإنقاذ هذا الوطن؟

هذه هى الأسئلة التى علينا أن نجيب عنها بعد أن نحرق أنفسنا من أوهاما ونعود لتأمل ذواتنا ونعرف ماذا نريد بالضبط، ربما استطعنا أن ننقذ أحلامنا من هذا الاغتراب الذى يكاد يخنقها. وتظل هذه القراءة الأولية قاصرة عن الإلمام بكل الجوانب الشرية فى هذا النص، لتقرر أن النص دوما أعمق وأكثر ثراء وأكثر قدرة على العطاء.



الهوامش

- (١) ريتشارد شاخ: الاغتراب، ترجمة أنور كامل حسين، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤٥.
- (٢) نفسه : ص ٧٦.
- (٣) نفسه : ص ٧٦.
- (٤) محمد عبدالسلام العمري: اهبطوا مصر، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٩٧.
- (٥) الاغتراب : ص ٣١.
- (٦) نفسه : ص ٣١.
- (٧) اهبطوا مصر: ص ٢٤٦.
- (٨) نفسه : ص ٩.
- (٩) نفسه : ص ٢٣٧.
- (١٠) نفسه : ص ٢٣٩.
- (١١) نفسه : ص ٢٤٩.
- (١٢) نفسه : ص ٢٢٣.
- (١٣) نفسه : ص ٤١.
- (١٤) نفسه : ص ٢١.
- (١٥) نفسه : ص ١٩٨.
- (١٦) نفسه : ص ١٩٧.
- (١٧) نفسه : ص ١٩٩.
- (١٨) نفسه : ص ٢٠١.
- (١٩) نفسه : ص ٣١٩.

أولاد الأبالسة اقترأوا اللوح الجديد
عدة مرات حتى تنتهى الحصة، ونقرأ
حتى ينقذ تاجر س الفسحة الجميل،
والمعهد واسع وفناؤه يستحم
بالشمس ليس كحارتنا أو حجرتنا
المعتمة نهارة أو ليلاً، قال أبى كثيراً
أن النور سيصل قريباً بلا شك.
يعلو صوتي: لقد خلقنا الإنسان
فى أحسن تقويم
ثم رددناه...

.. ونحمده عندما نقرأ بسرعة
وبصوت عال يصر وجهها النحيل
ويرز فى رقبته عرق لطيف أحبه
كثيراً فأخوض زيادة فى القراءة
بعنف وبمبرعة مع الأولاد، تدرك هى
التحدى فتسرع وتحدث البنات من
حولها ونضيق فى نشوة ترتيلية
مؤقتة نهمد بعدها ونستلذ بوجع
الخلق والغزاة.

وقد مرغى أبى فزاره زميل له
رائع ويشوش وأحضر معه برتقالاً
وعنباً وأنا أحب العنب بلا سبب
معروف لكنى يروح الصوت منى:
ثم رددناه أسفل سافلين
إلا الذين.....

أم نحمده عجوز ونظورها ضعيف
لذا فهى تلتصق العملة بعينيهما حتى
تدرك ما هى، وتنكمش فى ركن
المعهد مع حواها الرخيصة وكثيراً ما
ينهرها الناظر دون ذنب "نحمده"
جميلة، أجمل حتى من "أمل" التى
تسكن كتاب العربى.
وقد قال زميل أبى فى عزم وثقة:
"أحنا أصحاب حق وربنا هينصرونا
عليهم".
إلا الذين آمنوا وعملوا
الصالحات....

أضغاث

محمد عبد النبى

تحية العلم فى الصباح بعد بشلن
عسليه من أم نحمده، لكن الفناء بلا
علم: لا يهم...

حفظت الربع كله لكنى مرعوب
مازلت فالشيخ سلطان لا يرحم ومعه
خرطوم أعمى، ويده تضيل طريقهما
دوماً فى جسد البنت السمينة وهى
تقرأ عليه.

وأنا لعب فى محطات الرايو
كثيراً حين يخرج أبى من البيت لكنى
لا أتوقف عند إذاعة القرآن الكريم
سمعتنا الربع ولله الشكر.. والآن يا



سمعته بإجلال كأنه مفريت المصباح أو نبي الله موسى لكنه طرد مع أبي من
المصنع بعدها بيومين فلهم أجر وأحب أن أنام فقط لكى أحلم، بأشياء خارقة
وبديعة أحلم، لكن أجمل الأحلام حين أطيّر، أطيّر ومعنى نحمده....
وقد نبتت لنا أجنحة خضراء كيغام أو ملائكة.
وحلقنا فوق المعهد والبيت وكل شيء،
وضحكنا لهم وعليهم من السحب
وقرأنا الربع بلا عجلة وبلا شيخ:
"فلهم أجر غير ممنون".

تمددت فوق الكون، ورغماً عنى،
الكون أصر أن يعتلينى، أهانته، ألقى
عنق مقاصدى، وأسمع له بالاستمرار،
أم أثور، وتبدأ بيتنا حرب بلا
هواة؟

شهادة وفاة

وفاء حسن

همس لى الجنون بسؤال، جدلت
أحلامى على أرضة الوقت طرقت
أبواباً..

استوقفت الراشح والقادي، ألقى
عليهم بسؤالى، تجهوا .. السخرية
تراقصت فى عيونهم : كلما حاول
اغتصاب الإجابة من بين شفاههم
جذبوا أيديهم من قبضة يدي هارين.
صفعت فى وجهى الأبواب، والسؤال
مازال قائماً:

- يا سادة: الجدل يفصح عن نفسه
بين الحين والآخر.

أخبرى أحدهم قائلاً:

- الجدل قد فض منذ زمن بعيد

- نوح قام بحل المشكلة عندما أمره
الإله أن يحمل فيها من كل زوجين
اثنين.

ثارت، أعلنت غضبها المتمثل فى
سؤالها:

- ومن أين أتت دجاجة نوح؟

قام يعدل من هيئته أحدهم بعد أن
أربكه سؤالها قائلاً:

"لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم
تسؤلكم".

ومنذ هذه اللحظة سكن السؤال فى
الحشا.

والآن أجالس نفسى بعد أن أفسحت
لى الكلمة متسعاً من الوقت أرتشف
قليلاً من كأس تلون بلون خمري
يستريحنى.

أتابع هواجسى، وأمنيات البارحة
التي تموجت مع أدخنة رمادية حجبت

عنى تفاصيل المكان سوى فراشٍ وثيرٍ. الديك يستعد للصباح ، فقد فات الأوان.

أرجوك ليس الآن .. بعد حين.

تجاهلنى وتابع الصباح .. تسمرت أطرافى، وتوقف عقلى عن الرحيل فى خضم خواطرى الجنونية .. أه كيف أخفى سوءة فعلتى؟!
فكم أخشى العقاب الذى سيلوح لى مع إشراقة تصارع ما تبقى من ظلمة تواريخى ليس أمامى سوى عشك أيها الصائح، أرقد .. أجتز ذكري تطل على من شرفة أيام ولت كقطار براكبيه عند أول صفارة تخرت عياب سكونه. كم اشتبهك يا لحظات التبتل والاندياح فى صمتى الطويل، وأهة صاحبت قلبى الذى استطاب الشجن.

- الديك يزجرنى ، ينهش جسدى، يبغى رحيلى. أعلم جيداً أنك سيد هذا المكان، التقطت ريشة نزعمتها من جسمه غمستها فى دمايى، تمخضت عنها أشكال ارتسمت فوق مساحة عريضة من البياض.

وبدا الكلام .. وكان يا مكان .. وف. نفس المكان، والبشر كانوا ومازالوا هناك .. الحاوى هناك.....

أنا الحاوى بقيعتى التى استطالت ، أخرج البيضة من جلبابى.. واحدة "جلا جلا" ثلاث .. عشرات تتراص .. تحتسمى بجمعها. إلا واحدة، أبت الرضوخ والامتثال لأوامرى ، تدهرجت سرت نحوها ، أتوقبها، تلمستها بطرف إصبعي. - إنها تنبض بالحياة.

اهتزت نشوة ، ارتطمت بجدار عشاها، شجت قشرتها ، وبمنقاره أخذ يطرق عالماً. اتسع الشرخ. قرر الخروج من لجنه (الولادة متعسرة) يئن .. يستجدينى لمساعدته ، صرخت والدتى منبهة، محذرة من لمسه.

- سيختنق.

- كل هؤلاء لم يختنقوا.

الديك بيدن.

اجتاحت المكان جلبة وضجيج، الكل يهنئ.. يصافح بالعيون . تلثمه نظراتى التى أمتشق لها نشوة.

الحلوة تجرى... تصرخ .. تضحك .. تضحك... تصرخ .. تجرى ، قالت:

- حي

الكل يشهد لونه الذهبى .. بكيت.

- لماذا لم يكن أحمر اللون؟

تلون بالحمرة إرضاء .. فثرت.

- لماذا لم يكن أزرق اللون؟

تلون بالزرقعة رضوخاً.. لماذا؟ فيتلون.. لماذا؟ فيتلون؟.. أخيراً امتثلت لما هو كائن رغبة فى احتضانه ، واعتصامه من شدة عشقى لصغره.

دلف إلى عالمنا وعندما تمطى زفع جناحيه الضامرين، يعلن حضورهما. من

الواضح أن الجوع ينهش أعضاءه ، فانكبت يلتقط حبات تناثرت حوله ، تحسر في بلعها ، فأخذ يبحث بجدية عن مشربه ، استغاث بهم...
انفضوا من حوله تركوه وحيداً يبحث دون جدوى . أنية كبيرة هناك خصصت لهم دونه ينحو إليها.

- صغير أنت ستسقط لا محالة.

- ابتعدى عنه لا تفزعيه بصرخاتك.

راقبته والخوف ينهش عظامي... فخرج منه منتشياً ينفض عنه قطرات الماء التي اغتسلته.. تساقطت .. كونت مرآة أفصحت عن جرائته.

الحلوة تصرخ... تضحك... تضحك... تصرخ قالت:

- مازال حياً.

كفى لعباً ، ضعيه في عشه ، وأحكمي غلق الأبواب قبل قدومها أكله لحومهم ما كادت تنهى الكلام حتى ثار الفزع في المكان الكل يلوذ بالأعشاش؛ والديك لا يكف عن الصياح ، وهى تفرك الحبات ، تسكب الماء ، وبمخيليتها التقطته.. ابتلعت، ولم يتبقى منه سوى دماء تلتطخ عشه.

الحلوة تجري... تصرخ ... تبكي تبكي،... تصرخ... تجري... قالت:

- مات

الديك لم يعاود الصياح ، ومنذ الحين لم يسكن السؤال في الحشا.

- البيضة أم....؟

استدراك

في العدد الماضى (أغسطس ١٩٩٨) وقع خطأ جسيمان في نص «مدينة»

للزميلة غادة نبيل، عضو مجلس التحرير:

الأول : هو نزول علامة نوع المادة على النص باعتباره «قصيدة»، والصحيح

أنه «قصة».

والثاني : هو اختلال موقع صفتين، إذ سبقت إحداها الأخرى، بطريقة خاطئة

في الترقيم وتصحيحها على النحو التالى:

١ - أول سطر فى ص ١٠٩ البادئ «غرباء» والذي لم تعرفه من قبل فى هنا

البيت» هو استكمال ص ١٠٦ فى ترتيب الصفحات بالمجلة.

٢ - ص ١٠٥ فى المجلة حيث آخر سطر يقول: «ثوب أحمر.. بنقاط بيضاء...»

هى التى يجب أن يتبعها أول سطر فى ص ١٠٧ البادئ «ونهدا بنمو»، أى أن

ص ١٠٧ هى التى يجب أن تتبع ١٠٥ فى ترتيب الصفحات بالمجلة.

تعتذر «إدارة التحرير» للكاتبة الزميلة غادة نبيل وللراء، ونعدهما بتقليل

مثل هذه الأخطاء العيئية، ويزيد من اليقظة والاعتناء.

بهذا البلد، فقامت بدفع رشوة واستخرجت رخصة قيادة سيارة لشخص كفيف!!

ويراودنى منذ فترة أن أصنع حيلة مشابهة، لكى أبرهن على مدى معاداة القائمين على أمر الحركة الثقافية فى مصر، خاصة من أهل اليسار إلى كل ما هو إسلامي، مادام يقع تحت عنوان الإسلام، وتأييدهم الأعمى وحماستهم منقطع النظير لكى من يصطدم بحد أو بشرع أو يهاجم نصاً مقدساً.. وأنا على استعداد فعلاً للإيقاع بهم فى شيء من هذا القبيل، بأن نشيع أن فلانا هذا الذى لم يسموا عنه من قبل منع كتابه أو فصل من جهة عمله أو حلق معه لأنه كتب أو قال شيئاً ينال من القرآن أو أنه أهان أحد الأنبياء أو أساء للاديان عموماً.

وأنا واثق ومستأكد من أنهم سيشتايعون ويبياعونه ويدافعون عنه على الفور، وسوف تصبح قضيتهم جميعاً، وسيجعلون منه نجماً ومفكراً وصاحب منهج، وسوف يقولون: إن الظلاميين وخفافيش الفكر يتربصون به!! وسوف يتهمون من ينتقده بأنه يقدم فيه بلاغاً، وأنه يشى بالمفكر والمبدع الكبير لدى المؤسسة الدينية.. إلى آخر هذه الهرطقة!!

والذى دعانى لتناول هذا الموضوع اليوم، ما طالعته فى إحدى المجلات - التى يصدرها أحد الأحزاب - ومن المفروض أن تكون ثقافية - حيث أفرد القائمون على أمر هذه المجلة ملفاً خاصاً "عند يوليو" عن قضية الدرس الفرنسى ديديه مونسيو الذى يدرس تاريخ الشرق الأوسط

الخفافيش هناك لا هنا

تحت عنوان "خفافيش الثقافة" كتب الصديق العزيز عبد الله السبيع عموداً فى جريدة "صوت الأمة" (بتاريخ ١٩٩٨/٧/٢٦). وهنا نعيد نشر العمود كاملاً، سامحين لأنفسنا بالتعليق على بعض ما جاء فيه من تصورات وآراء.

خفافيش الثقافة!!

طالعت خبراً فى الصحف الأسبوع الماضى يفيد بأن جهة رقابية بإحدى الدول الأوروبية أرادت أن تبرهن على تفشى الرشوة فى كل الأجهزة الإدارية

بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، والذي فرض على طلابه من ضمن المراجع هذا العام كتاب "محمد" للمستشرق الفرنسي "مكسيم رودنسون". ويقول المدرس نفسه فى معرض توضيح وجهة نظره من خلال الملف الذى أعدته المجلة إياها: "ولقد شرحت للطلبة فى بداية الفصل الدراسى بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب ويمكن أن يصدم ويجرح مشاعرهم!!"

إذن ما الهدف الذى يسعى إليه هذا المدرس من خلال فرض هذا الكتاب على طلبته ، الذى سبقه بقوله: "إنه سيصدم ويجرح مشاعرهم". وطلبة الجامعة الأمريكية - لمن لا يعلم - من قعاشة ثانية!! وربما يكون أكثرهم لم يتح له أن ينشأ فى تربة إسلامية صحيحة، كما أنهم فى مرحلة عمرية لا يستطيعون أن يميزوا فيها بين الفكر والنقد والأصول والثوابت فى الدين!!

ينبرى القاشمون على أمر المجلة دفاعاً عن حرية العقل النقدي مقررين أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصابا الروح النقدية، وأن مجرد الاعتراض على منهج هذا المدرس الفرنسي هو عملية تحريض مباشر على قتله.. وكلام يفتق من هذا النوع!!

وسؤالي الآن: هل هؤلاء الطلبة الذين اتحدى أن يكون واحد منهم قد قرأ القرآن - مجرد قراءة فقط مرة واحدة طوال عمره - يملحون لكى يقوموا كتاباً مثل كتاب "محمد" لمكسيم رودنسون؟!

ثم تعيب المجلة على المفتى وعلى كل العلماء الذين انتقدوا تدريس هذا الكتاب على الطلبة متهمة - المجلة - المؤسسة الدينية بأنها تغفل النقاش وتسد النوافذ والأبواب!! وتضيف المجلة: إن الذين انتقدوا الكتاب لم يقرأوه.

ورداً على النقطة الأولى أقول لهم: المسألة ليست غلق نوافذ.. فليست هناك حرية مطلقة، وإلا فأرونى إياها فى مؤسساتكم وأحزابكم وبيوتكم! فكفوا عن هذه الهلوس وهذا الهذيان يرحمكم الله، فهناك مقدسات وثوابت وأصول ونصوص لا يجوز المساس بها، وأولها العقائد والأنبياء..

وبشان النقطة الثانية أقول: أنا شخصياً لم أقرأ الكتاب ولن أقرأه، هو أو غيره.. فكيف أقرأ كتاباً يقول من يفرض تدريسه على الطلبة مقدماً "إنه سيصدمنى ويجرح مشاعرى"؟!

وهل نحن ناقصين قرفاً!!

عبد الله السبع

ها قد آمدنا نشر العمود كاملاً، حتى لا يظن الصديق عبدالله السبع أننا نحجب الرأى المخالف، خشية أو استيذاناً.

ونرجو أن يأتى لنا الصديق السبع، أن نقدم بعض التعليقات الهادئة على عموده غير الهادئة.

ونوجزها فى النقاط التالية:

(١) ليس اليسار المصرى (أو العربى) معادياً لكل ما هو إسلامي، مادام يقع

تحت عنوان الإسلام - كما يقول.

- إن اليسار المصرى - والعربى والعالمى بعامة - يعادى استخدام الدين

استخدامات سياسية، ولا يعادى الدين نفسه. بل إن الماركسية لا تعادى الدين فى ذاته، وأحيلك إلى ندوة "الماركسية والدين" المنشورة فى عدد أغسطس ١٩٩٨ من مجلة "أدب ونقد".

ولعلك تعرف يا صديقى عبد الله أن حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوي، الذى يصدر مجلة "أدب ونقد" يشتمل على تيار دينى إسلامى مستنير على رأسه كاتبان إسلاميان معروفان (هما الشيخ خليل عبد الكريم والشيخ مصطفى عاصى)، لكنهما ليسا من ذلك النوع من المفكرين الدينيين الذين يستعملون الدين لتأييد السلطة السياسية، أو لتثبيت مصالح الفئات الغنية المستحكمة بالمال والسطوة، أو لقمع الناس وإكراههم على العقائد التى حدد الله أن لا إكراه فيها.

وشعارنا هنا أن "الدين لله والوطن للجميع"، أى أن الدين علاقة بين العبد وربّه، أما "المواطنة" فنحن فيها سواء، بصرف النظر عن الدين أو اللون أو الجنس أو الوضع الاجتماعى.

أما ثواب الله على الأرض، الذين يكلفون أنفسهم بما لم يكلفهم به الله من تفتيش فى صدور العباد، ومحاسبتهم والوصاية عليهم - إدارياً أو بوليسياً أو سماوياً - فهؤلاء هم الذين يشوهون صورة الدين الحنيف، وهؤلاء هم الذين تعارضهم، وسنظل.

إن المسألة الرئيسية التى يدافع عنها اليسار، وتدافع عنها مجلة "أدب ونقد" بخاصة، هى حرية الرأى والاعتقاد. وفى مسألة كتاب روينسون - خصوصاً - فإن موقفنا ليس هو مهاجمة الإسلام - لمجرد كونه كذلك - وإنما الدفاع عن حرية المدرس فى تقرير المراجع التى يراها واجبة، وعن حرية الطلاب فى معرفة الآراء المختلفة والتميز بينها، وعن حرية البحث العلمى كله. طبعاً يحتوى هذا المبدأ على دفاعنا عن حق الرأى الآخر - مثلاً فى فقهاء الدين الإسلامى - فى مواجهة ذلك. فالحرية للجميع.

وقد حفلت تجربة "أدب ونقد" بأمثلة عديدة كنا فيها نختلف مع الرأى أو الموقف، ولكننا دافعنا عن حق صاحبه فى إبدائه، حتى لو اختلفنا معه.

فى هذا السياق أذكرك - يا عبد الله - بوقوفنا ضد مصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافى (حينما صادرتها وزارة الداخلية منذ سنوات قليلة) على الرغم من أننا ضد ما يقوله عبد الكافى، لكننا كنا ندافع عن حريته فى إبداء رأيه لا عن رأيه ذاته، وأذكرك باحتفائنا - أكثر من مرة - بالشيخ محمود شاكر القطب الإسلامى الشهير - وبملفاتنا عن ابن طفيل والحلاج والنفرى وغيرهم. وبملفاتنا عن محمد عبد السلام العمري، حيث كنا ندافع عن حريته فى إبداء آدبه، لا عن قصته المتهمة نفسها (وقد قلنا ذلك بوضوح فى تصدير الملف نفسه). كما أذكرك بملفاتنا وأعدائنا الخاصة من أعدلام لم يكونوا يساريين، مثل زكى نجيب محمود ويحيى حقى وشكرى عباد وبالرودى وغيرهم.

(٣) الأملية كثيرة، وكلها تؤكد:

١ - لسنا ضد الدين فى ذاته - إسلامياً أو غير إسلامى - ولكننا مع الجانب المضىء الصى من الدين، وضد الجانب السلفى المعطل المعيق منه.

ب - نحن دافئاً - ندافع عن "حق" الكاتب في قول رأيه، لا عن "رأيه" بالضرورة.

ولكن ما العمل إذا كان الصديق عبد الله السبيع لا يطلع جيداً على المجلة - إياها التي يهاجمها، والتي لم يذكر اسمها بصراحة لسبب لا ندره، والتي عمل فيها فترة من الوقت مصححاً!! وربما لذلك لم يذكر اسمها!

(٤) وليت الصديق عبد الله يقوم بالخدمة التي يهددنا بها، ليتأكد أننا ندافع عن "حرية" الرأي لا عن "الرأي". ولعل نشرنا لكلمته هنا يقوم بنفس الغرض. والموقف المعاكس الذي ينتظره منا الصديق عبد الله (وهو أن ندافع عن حرية رأى أحد المتشيعين للدين) لا نقوم به كثيراً لأنه لا يقع كثيراً في الواقع العملي، فأهل الدين في بلادنا لا يصادرون بل هم منتشرون في الإعلام والتلفزيون والمدارس والجامعات والجوامع والمؤسسات. ونادراً ما يصادر رأى لأنه مع الدين، بل الغالب هو مصادرة الآراء التي يظن فقهاء المصادرة أنها معادية للدين.

ومع ذلك فلعلني أذكره بالموقف الدائم لليسار المصري في مسألة الجماعات الإسلامية واعتقالهم وتعذيبهم في السجون، حيث الموقف هو رفض المصادرة ورفض الاعتقال خارج القانون ورفض التعذيب ورفض القوانين والمحاكمات العسكرية التي يتم بمقتضاها اعتقال ومحاكمات الجماعات الإسلامية. واليسار هو صاحب التأكيد الدائم على أن "الحل الأمني" ليس هو الطريق السليم، وعلى أن العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والديمقراطية الكاملة والتنمية الحقيقية هي الطريق القويم، وعلى أن الكبت - من أي طرف جاء - هو الذي يجعل "خفافيش الظلام" تتكاثر حتى تغطي الدين والدنيا جميعاً!

(٥) ليس هذا الموقف الثابت الذي تتخذه "أدب ونقد" كـ "كلاماً مقرفاً" أو "هلاوس" أو "هذياً" يا عبد الله. إنه موقف مبدئي برهنت عليه تجربتنا في المجلة، تلك التجربة التي كانت أمانة الشهادة تقتضيها - كما يعلمك الدين - أن تطالعها جيداً قبل قذفها بالباطل.

ونرجو الله ألا تأتي لحظة تحبسك فيها السلطة (انتهاجاً منها لأسلوبها الأمني المذموم) فدافع عنك، لتتأكد وأنت وراء القضبان أننا ندافع عن "حرية" اعتقادك لا عن اعتقادك. ساعته سوف تطيب نفسك - لا قدر الله.

حلمي سالم

اللقاء الأول

لحظة أن تتعانق أميننا

أنسى كل هموم الدنيا
وأغوص
أغوص ببحر الحب
أجد المرفأ والمجداف
وأعود إلى شاطئ عينيكَ
أقطن أهدابك
وأهدد قلبي حتى يرقد
يسكن بين جناحك
تتلهف أيدينا شوقاً
ويذوب القلب
يلتهب ويشتعل ويتأجج في نار العشق
واليد تتلهف لعناق اليد
وأنا أتلظى بين لهيب الأيدي

نفيسة الصباغ

ذكرى فايز حجاب

مرت، منذ شهرين ، الذكرى الثانية لرحيل المخرج التلفزيوني فايز حجاب،
هنا، يتذكره بعض أصدقائه من الفنانين، الذين عملوا معه، ويذكروننا بروحه
وأسلوب عمله. جمع الكلمات تامر حجاب، ابن الفنان الراحل.
"أدب ونقد"

محمد توفيق: علاقة إنسانية
العلاقة بيني وبينه كانت علاقة إنسانية لا علاقة عمل . كان من طرفاء
العصر، روحه خفيفة وابن نكته، كان رجلاً متديناً.

نجوى فؤاد: يعطى الحرية
هو الأب الروحي لنا جميعاً كإنسان وربنا يعوضنا بقلب كبير مثل قلب فايز
حجاب.
كانت أول أعماله في التلفزيون مسلسل ابن الليل ومسلسل "سبعة وجوه
للحقيقة" معه، فهو معلم عظيم . كان يعطى للفنان الحرية في الاختيار ، وكان
سلساً في التعامل.

محمد علي سليمان: الضياع

بدأت علاقتي به مع أول مسلسل عملت فيه ملحناً، مسلسل الضباب أول تمثيل ودور بطولة لأخي المطرب عماد عبد الحليم.
وتوالى الأعمال مع فايز عملت معه مسلسل الأرض الطيبة لعزت العلايلي ومسلسل برديس ومسلسل مخلوق أسمه المرأة ومسلسل الزنكولنى عملت معه. أعمال وأخر مسلسل ما وراء النهر كان قصة طه حسين وكان هو المنتج المنفذ للعمل.
على فكرة مسلسل الضباب كان هو بداية افتتاح شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات. الحاج فايز بالنسبة له أخ أكبر وصديق كان دائماً يبدى لي النصيحة فى أمور الحياة.

ألوان

الأولى : أبيض يا لون الغل يا مخلص النفوس تفتح
الثانية: أحمر يا لون خد الجميل أحلى من التفاح
الثالثة: أصفر يا لون القمح يا معبى القلوب أفرح
الأولى:

أنا شفته فوق روس البشر
فى عالم المقاطيع
ما قدرت أفرق...
بين عجوز ورضيع
وفى زحمة المواضيع
زاد الكلام المر
مر فى ريق الناس
أنفاس يتدخل...
تنحبس فى الناس
وأنفاس يتطلع..
غيرها لم ييمر

ما عدت أشوفك يا لون الغل تفرحني
ما عدت أشوفك ...
غير فى لون الكفن.
كفنت به الحقايق لما شبيعت موت.
وتفوت يا ليل ثقيل الخطوة...
تجرحني

الثانية:
دم الضحايا ع التراب مرشوش

والأرض شربت دمهم
بعد أما كانت...
من زمان مات بشربوش
زمن الوحوش
والكل لايس فوق ملامحه وشوش
أسد... كلاب... وهاموش
صوت الصراخ جوا الخلق محشوش
والحسرة دبحانا
قتلت حروف الحب جوانا
مات الأمل..
جوا النفوس مكشوش

ما عدت تنقع يا لون خد الجميل تنقباس
بعد أما شفتك تحت كل مداس

التالته:

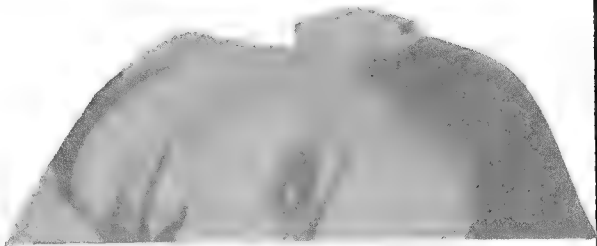
باين يا لون الذهبانين
يا لون بواقى الخلق..
فى البوسنة وفلسطين
يا لون جوع اليتامى فى بلاد القرات
وخوف توهة مراكيه فى بحر حزين

ما عدت أشوفك يا لون القمح تنفعنا
ما عدش فيك غير ألم

وأهة قهر توجعنا
وخوف من بكرة ليجينا يضيعنا
ما عاد كلام الصبر..
له فى الدنيا دى معنى

بهاء أحمد توفيق علام
(أسيوط متفلوط)

الصديق إيهاب كامل ثابت / متفلوط
قصصك القصيرة (شاب يرضع، حوالة، النيلج، إخلاء طرف) تنم عن موهبة
وجدية. لكنها تعاني من مشكلتين كبيرتين: الأولى هي التقريرية والمباشرة
التي تبعد الكتابة عن القصص الفني الموحى لا الصريح. والثانية هي ضعف اللمعة



فى بعض المواضع. واللفة - كما تعلم - ليست عاملا هينا فى جعل الأدب أدبا.
نتوقع تطورات ملحوظة فى أعمالك القادمة. ونحن فى انتظارها.

مازلت أسأل... ١١٩

فؤادى تعقل

أفى الحب تأمل؟

فتغدو وتقبل

وفى السر تقبل

فذاك الحبيب بوجه مبيوح

وفى الحسن بين النساء لأكمل

وفى عينيها..

عذاب الهوى...

ونار الجوى..

ففى البعد يشعل

وفىها الخدود كزهر الربيع

يلون حمرة شفق تهلل

ومازلت أسأل... ١٩

أحمد أبو بكر أحمد جاد الحق

قاموس المصطلح النقدى

د. كاميليا صبحي

يرتكز على نظرية تخصصه
تماماً وإنما يدور في فلك
نظريات معاصرة أخرى.

وعلياً للمفهوم الأساسي،
يقوم الأدب المقارن على
معطيات تنتمي للفكر
الإنساني بصورة عامة، بما أن
الأدب هو أحد مكونات التراث
الثقافي الإنساني. ومن هنا،
فإن التاريخ النظري للأدب
المقارن الذي قام على تتبع
مختلف التيارات والحركات
الأدبية، والتأثير، والأجناس
الأدبية، والأفكار المختلفة في
الأعمال، قد جعل من دارس
الأدب المقارن ناقداً لأفكار
وقيماً تسمى بالقيم الجمالية،
لذا نستطيع القول إن الفعل
المعرفي لباحث الأدب المقارن
هو "فعل إبداعي خلاق" مما
جعل مستوى "علمية" هذا
النوع من الدراسات أقل،
قياساً بمنهجية مجال الفويات
أو العلوم الإنسانية الأخرى.

ويسمى الأدب المقارن إلى
إلقاء الضوء على العوالم
الدلالية، الفردي منها
والجماعي، بين مختلف
الثقافات، وهي أشياء مرتبطة
باللغويات وعلم اجتماع اللغة
ولا تتضح معالمها إلا من خلال
نظرية تبحث دلالات الرموز
اللغوية في الخطاب.

ومن أجل تجديد النظريات
الخاصة بالمقارنة فإنه يتعين:
قبول فكرة الآداب القائمة،
أو التمسك لاتزال في طور
التكوين سواء الماضي منها أم

Litteratura المقارن comparee

شهد النصف الثاني من القرن التاسع
عشر بدايات الأدب المقارن الذي قام في ذلك
الحين على دراسة القيم الرومانسية والمثالية
سواء على صعيد الدراسات الإنسانية
التقليدية أو من خلال التاريخ الوضعي الذي
كان يعد في بداياته.

ويعتبر الأدب المقارن اليوم مجالاً مستتباً
لدراسات تقوم على مجالات عديدة. وعلى
الرغم من استقرار المبادئ القائمة عليها، إلا أن
بعض الإشكاليات مازالت تحيط به. فهو لا

الحالي، تقوم على مجالات متعددة، كل مجال قائم ومميز عن الآخر. إحياء الدراسات القائمة بشكل مباشر على السياق وما طرأ عليه من تحولات نتيجة للتدخلات النصية وما استتبعها من تفاعلات داخل النص. الاهتمام بوجود تجانس بين النظريات القائمة على تحليل ومقارنة النصوص، لاسيما تلك التي تتناول التباين الشكلي والتعبيري والدلالي للخصائص الأدبية.

ولا ينقص الدراسات المقارنة القائمة على الرموز اللغوية الفكر المنهجي، وإن كانت مازالت طبقاً لنماذج سوسير وجيلمسلاف يركز فعل المقارنة على دلالات الرمز اللغوي المتعددة بين مختلف اللغات. هذه الدلالات هي التي تشكل بنية النص.

ويمثل هذا النوع من المقارنة الحقيقية تحولاً معرفياً. فقد أصبح هناك علاقة مزدوجة بين الذات العارفة، الموضوع محل المعرفة والمقارنة، تقوم من ناحية على الاستدلال بنماذج قد تكون صحيحة أو خاطئة، ممكنة أو محتملة، ويتبع هذا الاستدلال فصل وربط استكشافي للأشياء محل الدراسة المقارنة، تركز على حقل بحثي مختار. وعلى كفاءة مرجعية قادرة على التطور.

وعلى هذا، فإن إشكاليات مقارنة "الأفعال الأدبية" من خلال الرموز اللغوية تتعلق بالعلاقات الوظيفية بين هذه الرموز، فإذا قارنا بين شيئين، سوف نجد أن هناك أمراً معرفياً يجمعهما، أو يفرق بينهما. من الناحية النظرية، سيكون موضوع فعل المقارنة عبارة عن صور "تطبيقية" لأشياء موجودة بالفعل، تحدها الذات العارفة التي يقوم عليها بالتالي عبء "خلق" أدب مقارن. إذ نستطيع القول إن مقارنة الرموز اللغوية، قد أكسبت الدراسات الأدبية جانباً عقلانياً رمزياً نفعياً لا غنى عنه في مجال المقارنة.

تضمن Commotation

"التضمن هو إكساب النص مكونات ذات دلالة تحدث تأثيرات داخلية، يكون لها معنى منفصل عن المعنى التابع من الطبيعة السردية للنص، كما إنها تختلف عن المعنى العرضي التابع من تفرد القائل ذاته، وعن المعنى الطبيعي التابع من الناحية الطبيعية".

وبهذا، نستطيع القول من خلال ما تبقى لنا من معنى، أن فهم التضمن يعتمد على الرموز اللغوية للفضاء النصي، والتي تدور في فلك ما قصه أو تقوله الشخصيات الفاعلة.

فالتضمن يرجعنا فعلياً لكل ما هو ذاتي داخلي تابع من القول. فحينما يكون هناك مواضيع لها صفة الـ "تأبؤ" ولا يتم التطرق إليها عن عمد خلال الحديث، فذلك لأن المعنى الواضح لهذه المواضيع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتأثيرات تضمينية، فعلى سبيل المثال، لا سبيل للحديث عن الحب في ظل الثقافة الفرنسية دون أن يكون هناك ضمناً حديث عن المغازلة، وبالمثل، لا حديث عن الجنس، دون أن يكون هناك بعد إباحي للموضوع، وفي بعض الثقافات، مستحيل أن نتحدث عن إله دون أن نستحضره فكاننا بالتحدث عنه

قد استحضرناه.

وتدعمونا هذه الملاحظة لإجراء تحليل شكلي لظاهرة التضمين في بعدها المتعلق بالإشارات بوجه عام، ولتخيل عالماً ممكننا فيه تكوين دال لظاهرة أو حدث بحيث يصبح "سبب" بمعناه الواسع، لفئة من المعانى تأخذ اسم هذا الحديث، ثم تقدم كأثر للمعنى.

هذا "السبب" هو مضمون في حد ذاته، أما تلك الفئة الداخلية، فهي "دلالاته المختلفة".

ويعرف جورج موان التضمين بأنه "كل ما لا ينتمى لخبرة كافة المستخدمين عند استعمال كلمة في لغة من اللغات، أى إنه يعتمد بصفة خاصة على الحالة الانفعالية لمستخدم أو متلقى الإشارات. فكلمة "قطار" على سبيل المثال يمكن أن تفهم على ثلاثة مستويات مختلفة: فهناك الحقيقة اللغوية للكلمة، فالقطار مجموعة عربات تشدها قاطرة رئيسية. ولكنه بالنسبة للبعض الآخر قد يعبر عن جو مفع بالسعادة لارتباطه بالسفر والرحلات، بينما هو مرتبط بالنسبة لفئة ثالثة بذكرى كارثة أو بترتابة الرحلة اليومية من المنزل إلى العمل".

فالإشارة اللغوية المباشرة للكلمة، والذي غالباً ما يكون واحداً بالنسبة للجميع يأتي الإيحاء ليضيف له بعداً جديداً. ونضعه في إطار ما ويثريه بالأفكار الثانوية والصور التفصيلية والانطباعات المختلفة.. أى إنه يضيف على الإشارة اللغوية قيمةً موحية كما قال بالي.

ويستند بعض اللغويين لأصول منطقية في تعريفهم للتضمين، ويرون أنه أقرب للتعريف استناداً للفهم. أو هو "تعريف مكثف" بمعنى إنه مجموعة الخصائص المتعلقة بالمفهوم أو بالدلالة محل التعريف، خلافاً "للمعنى المباشر" الذى يعد تعريفاً من خلال مجموعة الأشياء التى يرجعنا لها المفهوم أو المدلول.

أما جيلمسلاف فيرى إنه: "فى حالة اللغة العادية، تتعارض الأفكار التضمينية بصفة مستمرة، ولا يقوم التضمين على مجرد ملامح فردية، وإنما يركز أيضاً على عوامل ثقافية واجتماعية وتاريخية إلخ. ويمكن اعتباره "محتوى" تعبر عنه اللغة المباشرة" ومن ثم. لا يعد التضمين لغة. وإنما يكون نموذجاً التعبيري مزيجاً من المحتوى والتعبير المباشر للغة ما.

فعلى سبيل المثال، تعنى كلمتا "ثور وكلب" بالنسبة لأغلب الفرنسيين "حيوانات".

ويمثل ما تتضمن فكرة "القوة والصبر" يمكن أن تتضمن أيضاً فكرة "البطء والمحدودية" بالنسبة للثور. أما بالنسبة للكلب، فهي تتضمن أفكاراً مثل "الإخلاص والود".

وبالمثل، نجد أن "بقرة وكيش وديك" تحتوى على حد كبير على مضامين مشتركة ذات طابع ثقافى لتكافؤ معناها المباشر بالنسبة للجميع. أما معناها التضمينى فيختلف باختلاف المجتمعات، فإذا كانت كلمة "ديك" لا تحمل بشكل عام تضميناً خاصاً، إلا أن كلمة "كلب" فى بعض المجتمعات قد تنم عن الوضاعة.

ويرى تولدوروف أن الفارق بين المعنى المباشر والمعنى التضمينى مازال محل ليس.

وعلى أية حال. تعد مسألة التضمنين مهمة سواء في مجال الشعر أو الاستخدامات اليومية للغة.

أما فيما يتعلق بالنواحي العلمية والتقنية فمسألة التضمنين تكاد تكون غير واردة، وقد تناول جورج مونان مسألة التضمنين في "الترجمة" ولكن ما خلاص إليه يمكن تطبيقه على اللغة بصفة عامة. فهو يقول "سواء اسمياته تضميناً أو لا، وسواء ارتباط بالأسلوبية أم بدلالة المعاني أم بشيء آخر، أو اعتبرت أنه متوحداً مع الدلالة أو مضافاً إليها فهناك "قيم خاصة" للغة تنبئ المستمع عن المتحدث: عن شخصيته، وفئته الاجتماعية، بل وأصوله الجغرافية وحالته النفسية، فالتضمنين أيا كان تصنيفه، وفئته وأيا كانت تسميته، هو جزء لا يتجزأ من اللغة، وعلينا أن نترجمة مثله مثل المعنى المباشر".

ويرى بارت وجريماس "ضرورة القيام بتدريس هذه التضمنينات، ولا سيما إذا أمنا بوجود لغة تضمينية تقابل القيمة الأسطورية والعملية للغة المعنى المباشر. ذلك أن المجتمعات تقوم دائماً، من خلال النظام الأولي الذي تتيحه لها اللغة، بتنمية نظم ثانوية معلنة وأحياناً غير معلنة، تنتمي لانتروبولوجيا تاريخية حقيقية".

وبصفة عامة. نستطيع القول إن جميع اللغات الطبيعية، هي دعامة لنظام تضميني أو أكثر، يشترط فيه كل أو جزء، من هذا المجتمع وهو يظهر أيديولوجياته الخاصة وأساطيره الجماعية، وهي أشياء لا تستطيع اللغة أن تتغافل عنها من خلال الثقافة السائدة أو الكامنة.

فتعريف فرنسا جغرافياً بأنها "سداسية الشكل" يحمل عند الفرنسيين على سبيل المثال تضميناً بالتوازن والمركزية والتجانس. بينما يحمل للبعض الآخر تضميناً يفيد الصغر والقومية. وهو أمر لا يعتمد على تنوعات فردية أو انفعالية بقدر ما يعتمد على أشياء ثابتة في الثقافات السائدة.

سياق Contexte

١ - السياق هو الوسط اللغوي للنص، أي أنه مجموعة العناصر الحقيقية الموجودة داخل النص أو تقع في إطاره بشكل عام، وتنتمي العوامل التي تحدد ملامح هذا الوجود وشكله ووظيفته ومعناه لهذا السياق الملائم للموضوع، ففي الحوار التالي على سبيل المثال:

"هل لديك غسالة؟"

نعم لقد اشتريت واحدة"

تكون كلمة "اشتريت" هي الملائمة لأنها حددت لنا معنى غسالة.

٢ - أما في الإنجليزية، فالسياق هو البيئة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، التي تتكون فيها وحدة ما، أو تستقبل فيها المعاني، طبقاً لما قاله كل من بلوم فيلد وميلر وبريتو. ومن هنا فهي تشتمل أيضاً على معنى "الموقف". وبالتالي يمكن أن نميز بين سياقين. سياق لغوي وسياق خاض بالموقف.

٣ - أما جاكوبسون فيرى أن السياق هو معادل "للمرجع" مع اعترافه بعدم وضوح معنى هذه الكلمة، فطبقاً لمصطلحاته، تردنا الوظيفة المرجعية إلى

السياق الذي يمكن أن يكون لغويًا أو واقعا خارج نطاق اللغة.

ومع هذا ، تبقى بعض الملاحظات:

يفضل الأخذ بالتعريف الأول. واستخدام كلمتي سياق وموقف بالنسبة للتعريف الثاني، ويرجع بالنسبة للتعريف الثالث، ويعد التعريف الأول هو الأكثر شيوعاً لدى المنهجين ، ففي عبارة مثل: سوف أخذ الترام، أو سوف أخذ قهواً من القهوة ، يساهم الوسط اللغوي في إبراز معنى الفعل أخذ.

أما في مجال الصوتيات فالسياق السمعى يأخذ أهمية خاصة لأن التقاء الأصوات يحدث تفاعلاً فيما بينها. فالخصائص التي تكتسبها وحدة صوتية ما، تبعاً للأصوات المحيطة بها، إضافة إلى موقعها في المقطع من حيث النبرة أو الإيقاع والنغم يساهم في حسن نطقها.

أما القواعد النحوية فتتفرق بين القواعد المنفصلة عن السياق، وتلك التي تعتمد بشكل مباشر عليه.

ويمكن استغلال السياق الواضح في النص في التنظيم النصي الداخلي للخطاب لاسيما حينما نحدد بعض العوامل في النص أو في القول، أو حينما نجعلها فاعلة مرة أخرى. ونتيج مثل هذه العمليات القرصة لإبراز الملامح الداخلية للنص (مثل الأقوال التي تجيء على لسان أحد، والأشياء الرمزية، والتعليقات) التي تعد أشكالا تأويلية في النص ذاته.

التأويلية (تأويل الرموز) Hermeneutique

ترتكز "الهيرمانوطيقا" على تأويل النصوص لاسيما الفلسفية منها والدينية، وعلى تأويل الظواهر التي تعد في حد ذاتها رموزاً وتشترك مع علم الرموز والإشارات في محاولة وضع نظرية عامة للدلالات. أما أساسهما العلمي فيوضح فارق التناول.

إن يركز علم الرموز والإشارات على تحليل الأشكال (بصرف النظر عن الجوهر) التي يظهر من خلالها المعنى بصورة عامة من خلال البناء الملازم لكل وحدة دلالة. ومن هذا المنطلق يكتسب علم الرموز والإشارات طابعه العلمي.

ولكن بما أن كل شكل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر ما من خلال المعنى، فإن الإشارة تتضمن دائماً في أن واحد عمومية هذا الشكل من ناحية، وخصوصية الدلالة عند الاستخدام من ناحية أخرى. فهي القول غير المنطوق والحدث الذي يتفرد به المعنى، والذي يتكون من الشكل والمضمون في آن واحد. وهذا هو ما تقوم عليه التأويلية فيما تسميه بالإدراك.

فعلى عكس علم الرموز والإشارات تستمد الهيرمانوطيقا تفسيرها من خلال موضوعها أو القول الخاص بها والذي يكون منفرداً في كل مرة، وهي تمثل ما أسماه ليفي شتراوس "بديل" للنص الأصلي أو تنويعاته، دون أن يكون لها صفة "العلمية".

والهيرمانوطيقا (أو التأويلية) تقع بهذا في مفترق الطرق التي تتقاطع فيها المجالات اللغوية من جانب ، وتلك التي تتجاوز نطاق اللغويات بما فيه من مفاهيم لا تخضع لشكل من الأشكال المرجعية أو المواضيع الخطابية من جانب

آخر ، فتضع حدا بهذا بين ما هو من قبيل النظرية التوليدية، وما يمكن أن يصبح نظرية لتكوين المعنى.

وجدير بالملاحظة أنه يتعين التمييز بين المشروع الفلسفى الذى تركز عليه التأويلية التى أرسى دعائمها شلير ماسير ثم يديلتشى، والبحث العلمى لمعايير جواز القبول الخاصة بالمعانى التى تستحضر من النص، بينما يمكن لنظرية الرموز والإشارات أن تأتى بمعايير لتقييم درجة مقبولية واستماعة تفسيرات النص تبعاً لمدى إنتاجية الدلالات من الجمل والعبارات.

كما أن المحتوى الاجتماعى التاريخى لنص من شأنه أن يكون محل دراسة علمية لعلم الرموز والإشارات والعلوم الاجتماعية التابعة له.

تأويل (تفسير) Interpretation

تقوم نظرية الرموز والإشارات على وصف عملية إنتاج وتفسير المعنى. ويأخذ مكوئها التوليدى فى الاعتبار إعادة إنتاج المعنى من خلال القراءة، بحيث يربط بين العبارات ومضمونها مما يتيح الفرصة لوجود نماذج عدة للمعانى ترجع لقدرة القائل والشيء الذى يقوله. والجانبان مكملان لبعضهما البعض. وبالتالي لا يكون المضمون بالضرورة مجرد نسخة من العبارة الواردة فى النص أو القول.

الفعل التأويلى (Faire) Interpretatif

إن ما يمكن تصنيفه بأنه مطابق للواقع يبدو لنا فى الحقيقة أضيق من أن يمكننا من إدراك التفسيرات التى يتيحها لنا نص علمى، فالمطابق للواقع أشبه بنوع من مباحث العلوم يكون فيها التميز بين ما هو موجود بالفعل وما يبدو الأمر عليه أمراً فعالاً.

وفيما يبدو لنا، يمكن إيجاد مفهوم أكثر عمومية إذا وازينا بين الفعل التفسيرى والنتيجة التى سنصل إليها. من اتباع المثل المقترح للعلاقة بين ما نفتتح به من معنى. وما نجده بالفعل فى المعجم ومن هنا ، يصبح الفعل التفسيرى أسلوباً متاحاً للمرسل، له علاقة بنظام قيمى ما.

وتقوم النصوص العملية التجريبية بالبحث فى مضامين الموضوع وفى الفائدة التى تعود منه. وبالتالي، يقوم المرسل الذى يحكم على الأمر. بممارسة الفعل التأويلى ويبحث مدى معقوليته والنفع العائد منه، أو يقر بأنه لا يضيف جديداً.

وقد يختلف الأمر بالنسبة لثقافات أخرى نظراً لاختلاف مفهوم القرب من الواقع علم، سبيل المثال.

جسد آخر وحيد: أصوات القص

د. مصطفى الضبيع

الطريقة التي تعبر عنه فالنص القديم ربما يعول كثيراً على المضمون ، على هدف يسعى إليه، والكلمة إذ تنطق تموت ولا يبقى إلتي أثرها، في الوقت الذي تتجدد فيه حياة الكلمة المكتوبة أتى تحفر لنفسها أثراً محفوظاً.. أقول ثمة تماس بين النصين الشهرزادى حين تحاول شهرزاد أن تجعل من النص وسيلة لحماية كيائها هذا الكيان المؤسس على حماية الجسد أولاً فإذا هي نجحت في أن تحمي هذا الجسد فقد حفظت هذا الكيان واستطاعت أن تكون ذلك الشخص المتميز الذي يقف في وجه الآخر المضاد) والنص الحديث المكتوب من لدن امرأة هي شخصية تماس مع شهرزاد ويتمثل التماس في هذا الالتقاء الذي يتجاوز حد الجنس الواحد إلى الهدف الواحد مع اختلاف طبيعة المضاد وتعدده في النص الحديث المكتوب في مقابل اقتصاه في النص القديم الشهرزادى على واحد فقط (شهرياز)، والتعدد في النص الحديث يفرض أو بالأحرى يجعل شهرزاد المتعددة أيضاً تستخدم تقنيات مختلفة ومتعددة من أجل تحقيق رسالة النص القصصى عندها ومحاولة سبر أغوار الآخر بغية حماية الكيان الذاتى من طغيانه وهى رسالة مشروعة

ثمة ما يمكننى أن أسميه هاجسا استشعره عندما اقرأ عملاً لإحدى الكتاتبات، يحدث هذا على الرغم من أنني لست مقرأً إلى حد كبير بكتابه نسائية وأخرى رجولية وإنما الكتابة عندي عمل إبداعى يعبر عن الإنسان، هى فن مضاف إليه شعور صاحبه أياً كان جنسه، لذا فإننى لا أعول كثيراً على مصطلح الكتابة النسائية ومضادها، فليس صحيحاً أن المرأة أكثر قدرة على الكتابة عن المرأة والعكس صحيح. ومع ذلك يظل الهاجس مسيطراً وهو أن كل صوت نسائى تماس مع صوت شهرزاد بدرجة أو بأخرى، تتطور أشكال الكتابة وأساليبها وتغير وسائل التوصل والتلقى ولكن يظل هذا التماس مع احتفاظ النص الشفقى الشهرزادى بخصوصيته واحتفاظ النص المكتوب بما يميزه عن غيره من النصوص.

قد يجمع النصين هم إنسانى واحد تختلف

فالأدب في بعض جوانبه ما هو إلا نوع من المقاومة على مستويات شتى وشكل من أشكال الهروب من معوقات متعددة متباينة من هنا كان النص الحديث محاولاً استخدام مجموعة من التقنيات للتوصيل أو بمعنى آخر مستشيراً كل طاقات النص المكتوب وعناصره جميعها من أجل تحقيق هدفه وأماناً مجموعة يمكننا من خلال التوقف عند مجموعة من عناصرها التي تدفع بها بغية استثمار هذه الطاقة وهي "جسد آخر وحيد" للكاتبة رانية خلاف. وهي مجموعة من القصص المتفاوتة في الطول والقصر والتي يصل عددها إلى اثنتى عشرة قصة ويضعنا عنوانها أمام هذا الشكل من حماية الذات لنفسها بداية من الجسد الذى يكون همماً مفكراً فيه إذ يستحوذ على التفكير من لدن صاحبه (جسد آخر وحيد) وهو عنوان يبدو بأن يحاول اختزال الأجساد جميعاً في جسد (لفظ مفرد نكرة ينبئ عن عمومية تصل إلى حد المطلق) ولفظ (آخر) يمكن اعتباره مضافاً إليه مما يجعل هذا الآخر المختلف ليس بعيداً عن المتكلم أو عن صوت الراوى في نصوص المجموعة وكذلك يمكن اعتبار لفظ (آخر) صفة لجسد وهي صفة تعنى الملازمة مما يجعل هذا الجسد مغايراً إلى حد بعيد للصوت المتضمن في النص، ويظهر الصوت مراقباً أو متعاطفاً مع هذا الآخر وفي كلا الحالتين يؤهل لفظ آخر لفظ جسد ليكون مبتدأ مخبراً عنه بالوحدة (وحيد) وهو لفظ يجعل من الذات والآخر مجتمعين في هذه الوحدة مما يشير إلى أن الجسد يحاول أن يحمى نفسه من الوحدة، من هذا القيد الذى يحد من تفاعل الذات مع الآخرين إذ يقيد الذات عازلاً لها عن حياتها الطبيعية.

ولا يتوقف الأمر أمر الذات المتجسدة في محاولتها الخروج أو إدراك ما هي فيه عند العنوان ولكنه بنية تقضى إلى نصوص المجموعة. فالجسد عنصر أساس من نسيج النصوص سواء النصوص الموازية العنوانين أو النصوص المتون . فعناوين قصص المجموعة تشير بصورة أو بأخرى إلى الجسد فنجدته بصورة مباشرة في (جسد - لجسد آخر وحيد - تناسخات) أو بصورة غير مباشرة (أرقص فينتابنى الجنون) وذلك من خلال فعل الرقص الذى يشير بصورة حادة إلى الجسد ذلك الذى يتأسس عليه فعل الرقص.

والجسد في المجموعة لا يتوقف عن كونه موضوعاً سردياً محكياً عنه وإنما يتعدى هذا الدور إلى كونه تقنية داخلية في نسيج النص المفتج لدلالاته ورموزه فالكتابة الجسدية (إن صح الاصطلاح) تعتمد المنظور البصرى إذ يتحول المشهد السردى إلى صورة تنبنى من مجموعة من العناصر التعبيرية ويبدو هذا واضحاً تمام الموضوع من خلال ما يظهره النص من صورة مجسدة (للجنون أذبال ترى وتحس) وما هي صور تتوزع عبر قصص المجموعة بصورة واضحة:

أعرف أن للمياه أصابع تدغدغ الجسد المتأكل فيصحو من جديد) ص ١٣
(افتح صدرك .. دع الموسيقى تنسكب فيه حتى تصل إلى قدميك) ص ١٥
وهي صور تجعل لغة المجاز وتراكيبه سارية بشكل واضح مما يوحي بأن العالم ينقسم في رحلة تقدمه إلى قسمين متلازمين:

(المجاز والحقيقة) وأن الأول (المجاز) يستخدم بدرجة ما لتوضيح ما استغلق من القسم الثانى، فالعالم الحقيقى ليس واضحاً بصورة كافية لاستيعابه ومن

ثم تمثله بشكل حقيقى مما يلجئ الذات أن تسعى إلى المجاز الذى هو أكثر وضوحاً وإبانة وإذا كان العالم الحقيقى ماثلاً بصورة حاضرة مرئية فإن المجاز يكمن هناك فى العالم الغائب غير المدرك إلا بقوة الخيال مما يشير إلى أن عنصر الحضور الحقيقى للكون لا يتم إلا باستدعاء عناصر الغياب وأن ما هو واضح ومفهوم مغيب لا يتضح مما يوجب استخدام قوة مضاعفة لإدراك العالم وفهمه وحماية الذات من المجهول.

ولا يتوقف الأمر فى استخدام طاقات القص التعبيرية لخدمة عالم النص، والتعبير عن العالم لا يتوقف عند هذا الحد وإنما تضعنا النصوص أمام مجموعة من التقنيات التى تسعى إلى تأكيد هذه المعانى وتأسيس مجموعة من الدلالات ومن هذه التقنيات:

١ - الاستهلاك السردى:

تبدأ حركة السرد فى معظم النصوص بجملة طويلة نسبياً (أعرف أننى حينما أريد أن أجن ساجن هكذا ببساطة من تلقاء نفسى ودون أن يدفعنى أحد لذلك لكننى أريد أن أسألك أنت...) ص٥.

- (أترانى أفعل ذلك كثيراً أم أنها فقط بعض الخنئون تنتابنى من حين لآخر؟) ص٧

- قال لى: "إن الصخور التى تريئها تتمدد فى استرخاء على فراش أصفر ناعم يأتى يوم تنفتحت فيه لتنجب أحجاراً صغيرة تمارس اللعب فى هدوء" ص٥.

- (يجلس فى غرفة ضيقة مستطيلة الشكل يتسرب إليها ضوء خافت من نافذة علوية مواربة) ص٧.

وهى استهلاكات بهذه الوضعية تعد خيوطاً سردية مع المتلقى فهى لا تتركه، إلا وهو فى عمق النص. فمن الملاحظ أنها بدايات سردية فى معظمها وليس وصفية فهى لا تعطى المتلقى الفرصة لأن العالم وأن يحتويه العالم أيضاً من خلال هذه الوضعية الاستهلاكية.

وهى جمل من شأنها أيضاً أن تشي بما هو كامن فى نفس الراوى من أحداث مكتومة تجعل السرد عملية تتفجر بمجرد الإعلان عنها أو البدء فيها. فالأشياء التى يظن المتلقى أنها ثابتة ورأسخة فى بداية السرد سرعان ما تتزعزع وتتفكك فالإرادة المزعومة فى الاستهلاك الأول لا تفتأ أن تدمر فالراوى لا يملك الإرادة التى أعلن عنها فى البداية وهى احتاج إلى سؤال الآخر لإحداث ماظن إنه يمتلك الإرادة لفعله.

والصخور التى قد نظن أنها صلبة فى الاستهلاك الثالث سوف يفعل الزمن فيها فعله حتى يجعلها تنفتحت إلى أحجار صغيرة والجالس فى الغرفة المستطيلة لا يمارس فعل الجلوس فى هدوء ولكن ثمة ضوء يخترق عليه المكان ضوء من نافذة علوية كوهى بأن المكان مجرد سجن وليس مكاناً طبيعياً.

وهكذا لا تكون الاستهلاكات مجرد حركات افتتاحية للسرد تهيب ذهن المتلقى للدخول فى هذا العالم وإنما هى عناصر تعد خيوطاً أساسية فى عملية السرد.

٢ - غياب الحدث:

لا تهتم قصص المجموعة معظمها بتقديم حدث سرى بالمعنى التقليدي للكلمة وإنما يأتي غياب هذا الحدث مشعراً المتلقى بأن هذا العالم ما هو إلا نتيجة لأحداث سابقة لم يشارك الأشخاص في صنعها وإنما هم واقعون تحت وطأة هذه الأحداث في نتائجها سواء كانت سلبية أم إيجابية، والمتلقى يشعر أن ثمة أحداثاً قد وقعت قبل دخوله مسرح القصص مما يترتب عليه إحساسه بأن دوره ليس فعالاً في صنع الأحداث وإنما يتوقف الأمر على تلقيه ما يحدث للشخص المروي عنهم . إذ عليه أن يتقبلهم بصورة شبه قدرية في بعض الأحيان.

ويترتب على غياب الحدث غياب ملامح الزمان والمكان بالمعنى التقليدي أيضاً ولا تكاد تلمح أية سمات واضحة لمكان مطروح بصورة مباشرة إلا في قصة (انفلات) وكان الانفلات فيها ليس وقفاً على الموضوع ولكنه انفلات مكاني إذ يظهر المكان فيها منفلتاً من سياق القصص الأخرى التي تغيب فيها ملامح المكان والقصة تبدأ في إظهار عنصر مكاني:

(أخذت الشرفة الحديدية - وقد أصاب الصدأ بعض قضبانها المتراسة فتحولت إلى أخضر شائب هش - تتأرجح بفعل الهواء البارد .. الشرفة الحديدية تطل على نهر ترقد مياهه في سكون) ص٧٧.

ففي متواليه مكانية يعلن المكان عن نفسه فظهور الشرفة يؤدي إلى ظهور النهر والنهر يؤدي لظهور القوارب والناس الذين يضحكون ويملأون أفواههم بالهواء البارد و(عند نهاية القارب الخشبي يوجد مكان خال) ص٧٧.

والنص يهتم كثيراً بهذا المكان الخالي الذي تغادره الوجوه ويبقى (وجوه كثيرة غادرت وبقى وحيداً) ص٧٧.

ولأن المكان يلعب دوراً بطولياً ذا أبعاد إنسانية واضحة (القارب الخشبي يتعلم في جلسته ..) ص٧٨.

فلم يكن المكان مقصوداً لذاته وإنما يمنحه طاقة دلالية واضحة من خلال عناصره التي يوضحها النص، وفي إطار هذا المكان الذي يمكننا أن نسميه مكان القص فإنها يمكننا أن نستطلع مكاناً آخر وهو ما نسميه قصة المكان وهو مكان محكى عنه في قصة (تناسخات) والقصة لا تكتفي بالحديث عن مكان متعين تبدأ تفاصيله في الوضوح منذ بداية النص وأعني تحديداً من النص المقتبس الذي يتوسط المسافة بين العنوان واستهلال النص وهو النص المقتبس من الشاعر كيتس.

(.. هناك في رمال الصحراء) ص٥. وإنما يمتد ظهور المكان إلى نهاية النص حيث أنها القصة الوحيدة بين قصص المجموعة التي تذييل بمكان محدد (الواحات البحرية - يوليو ٩٥) ومروراً بما يوحي بأن هناك مكاناً يدخله السارد للمرة الأولى مكان قادر على أن يولد مشاعر شتى تدفع عملية السرد أن تقوم وأن تتم في سياقها الذي يطرحه النص، أن السارد يقدم مادة تصلح للقيام بدور إخباري عن هذا المكان الذي يتحول إلى حدث في حد ذاته أو إلى مجموعة مترابطة من الأحداث التي يراها السارد قارة فيه، والسارد ههنا يلتقي مع المتلقى إذ يشمره

بمفاجأة من نوع ما يطرحها المكان حاول رؤيته ويبدو هذا واضحا من خلال استعراض السارد للحدث المكاني (أتلقت حولى .. ياه.. كل هذه الأحجار .. يا إلهى كم عانيت من الوحدة فى أثناء الليل...) ص ٥

على الرغم من أن أسلوب القصة القصيرة وطبيعتها يستلزمان استخدام لغة الإيحاء لا التصريح أى أنه على السارد أن يجعل المتلقى يشعر بالتعجب لا أن يضعه على لسانه ولكن يأتى التصريح وهنا موطئا إذ هو يقدم علامة دالة على مدى انفعال الداخل للمكان ويضع المتلقى فى موقفه، فالقصة التى تبدأ بضمير المخاطب تأخذ فى هذا الجزء تستعين بضمير المتكلم فى محاولة لأن يستبدل المتلقى مكان السارد ومن هنا يكون التعجب مقبولا إزاء هذا المكان الجديد وعلى قدر اتساع الصحراء المعلن عنها تكون مساحة القصة المكانية هذه والتى تستولى على مساحة اثنتى عشرة صفحة وهى أكبر مساحة تستغرقها قصة من قصص المجموعة إذ هى تبدو وأحات متعددة فى سياق نصوص الكتاب - وهى قصة موازية فى وضعيتها هذه لبقية القصص ليس لأنها تقدم وجهها مقابلا لما اسميناه مكان القص فهى تقدم قص المكان ولكن لأنها تعتمد ضميرين يستوليان عن قصص المجموعة ويتبادلان الحضور فى القصص السابقة واللاحقة وهما ضمير المتكلم وضمير الغائب حيث يعتمد القسم الأول من المجموعة على ضمير المتكلم والقسم الثانى على ضمير الغائب فتصبح النصوص بهذه الوضعية صوتين متقابلين يواجه كل منهما الآخر، يتبادلان الحضور والغياب وهذا ما نجده فى تناسخات التى تأتى دالة فى عنوانها حيث تتناسخ الضمائر (الضميران) فى القصة التى تبدو بحالتها هذه اختزالا لنصوص المجموعة لذا فإنها من أفضل نصوص المجموعة قدرة على التعبير عن نفسها من ناحية ومن ناحية أخرى التعبير عن تقنيات القص التى تستخدمها القصص جميعها وهى أيضاً شأنها شأن القصص الأخرى - تختزل العالم فى ثنائية واضحة فالذات حرة تكون راوية تخاطب الذات المروى عنها ومرة تكون الذات المروى عنها التى تخاطب الذات الراوية (قال لى: إن الصغور) ص ٥.

وهى رغم أن هذه التقنيات ليست هى الوحيدة التى تعتمد عليها المجموعة فى التعبير عن ذاتها إذ هى تعتمد تقنيات أخرى كالطريقة التى تنسج بها الوصف والسرد والمفارقة وغيرها مما يضيق المجال للحديث عنه.

روباكيا

غضبان..
م الكون المجنون،
من تمساح..
يشرب من دم غزالة فى نهر
الامازون.

غضبان..
م النهر المتعكر،
م العشب الأخضر،
والنهر الى يمتخطر...
قدام الفهد الصياد
والقرود الاكتع
م الدب الأبيض
والدب الاسمر،
الى بيدهس ع الضفدعة
والقوقع،
والحلزون

غضبان...
من جورنالجى يغزنى فى رقبتى
بقلمه المسنون
م الجغرافيا وم القافية..
م الكلمة التى يتطلع بالعافية
م الشعر الموزون

قصائد قصيرة

نبيل خلف



م الحجر اللى فك طلاسمه
شمبليون..

ورماه على حجرى

وحجر القرعون،

م العرف المسكون فى عروقى..

من ببيون الجرسون،

من إعلان بنيون

من طفل يتيم

أهثم ونص لسان

غضبان...

من ألف قانون ملعون

م الخيل الفطسان

م المملوك اللى يبرقص فى الأمثال

الشعبية..

وبيشرب من دمي،

ويبيع قلمي المقصوف المتحنى

بهى،

لنابليون بونابرت،

ومناحم بيجن،

وهارون..

ولا يقبضش العريون.

غضبان..

وازائى ما بقاش غضبان

من حرف الضاد

أو حرف النون

من قواميش بيولعوا بيها

الفوانيس

وفرنسيس .. يبخشوا الأزهر،

والعسكرى ع الناصية يقطع فى

رغيف العيش،

وجاسوس بيبوس فى حيطان

الأزهر،

وبيبكى مع العرفيش،

لما يسمع سورة الرحمن،

ويس.

غضبان

م النيل اللى ييجرى فى خلايا

بدنى الضمغان،

م الطمية لحد قارون،

من بيع الروبابيكية

اللى بينده "بكيا"

على كتب المقرئى..

فى ميدان "الكفيا"

غضبان...

من صورة لعبد الناصر

وجاهين

طبعوها فى متاديل الماذون

وحيطان الكراكون،

وف تمثال الحرية،

ونجمة صهيون

غضبان يا ملايكه

يا إنس .. يا جان

يمكن أكثر من فوران النهر،

أو غضب البركان.

غضبان..

وإزاي راح أكون

شاعر وأمر وحويط..

وأنا أغلب خلق الله

وأهبل وعبيط

حريت كتبي وكرايسى وعلمى،

وكنزى المدفون

فى الجعران المسكون...

المدفون بالزبد..

والأفيون!!

قمع السكر

عشق فنى

وقلت يا ريت

قلبي المصطفى قنديل زيت

شقيت جفنى

بضوئى المتنى

شفتك ينى

لما صحبت

شجرة دوم

فدان سسم

وتقاوى دم

فى وشى الكرم

قمحه فى إيدي

تخش وريدي

وأدريها فى غيطان روحى

وواحة ضلى

وشم فى صدرى

لزهره لوتس

نهر النيل بيحنى عروقها

ويسقيها قبلى

طفل بيرسم ورقة بردى

فى كفه المرمر

وبيغمز لى

يجرى فى ريقى بقمع السكر

يحبى فى جبلى

يشتل اسمى فى الحواديت

سكر سنترافيش

وانتى جنينتك
محدوفة
غلطان يعنى
يا مقصوفة
لما عشقتك
بالزوفة

أنا فى جناحك
خرشوفة
خشمى فى خشمك
خرشوفة
عسل الورده
المهوفه
واو العطف
المعطوفه
واللى بيعشق
يا عطوفه
ما بيقلقش
من الخرابيش

سكر ... سكر
سنترافيش
إنتى فراشتى
وغيرها مفيش

قلبي موهير
أبيض منقوش
قلبك قنفذ
ليه منقوش
بينقط
سكر مجروش
بيضر سننى
وبيهوسنى
مع أنى لسه
ما دقتوش

ونا دلوقتى
حاروحلك فين

هذا ما حدث

أحمد عبد العال

الملم نفسي، استرضيها أمانيها..
وأحاورها، لعلها تهدأ وتكف عني،
ولكنها أبدا لا تستسلم، وكأنها طفل
شقي لا يتوقف عن الحركة، وحينما
يجيء النوم تأباه، ويظل المسكين -
معلقا - حائرا كالضيف المخرج من
مباغثة مدعوية.

وحين يزحف، ويسرى شيئا فشيئا
على أطراف الجسد، وأتيا لاستقباله،
تغادرني آلام الرأس، حيث تبقى فيه
لهوا ولعبا، صانعة بذلك صخبا ولغوا
هادرا.

يمطرنى شلال من الذكريات، أغرق
فيها، فأنا والبحر لسنا على وفاق،
فقد أوشك على ابتلاعى لمجرد أننى
حاولت - ذات يوم - أن أتخذ طرفا
فى لعبة طفل يلهو، وعندما يتمكن
النوم منى ويطبّق على بكتنا يديه،
أراى معلقا متحررا من قانون
الجازبية، فأبصرها وأتصرر معها،
ويرى كلانا الآخر كما لو أننا لم
نشاهد بعضنا من قبل، وأسير متوحدا
فى اللامكان واللازمان، وأطالع أمكنة
ووجوها فى لوحة لم تطأها عين من
قبل.

قد يطول تجولنا - معا - أو يقصر،
لا يهم، ولكن الأمر المتيقن أن ثمة
شيئا مدهشا ومثيرا يحدث لها ولى،
وثمة فارق زمنى فى ارتدادها
وسكونها فى مرة أخرى، ودبيب
الجسد فى صحوته وصهيله، ربما
كانت أضفان أحلام، أو نزوعاً إلى
مستحيل لا يتحقق، أو قد لا يتحقق
إلا فى المنتصف بين الوعى
واللاوعى.

وفى الصباح حين يستحبنى فداء
زوجتى وصراخها، وضجيج طفلنا،
وأصوات المارة، الملم نفسي.

كلام مثقفين صلاح عيسى

.. كثرة الطرايبش ووفرة الكوسة!

لا بد أن النسيان، وانشغال البال، وكثرة المسلسلات، هي المسئولة جميعها عن خلو قائمة جوائز مهرجان القاهرة الرابع للتليفزيون من اسم «آثار الحكيم» التي لم تحصل على أية جائزة عن أدائها المتميز لدورها في مسلسل «زيزينيا»، مع أن المسلسل نفسه قد حصل على ثلاث جوائز، هي: ذهبية أحسن مسلسل، وذهبية أحسن ممثل، وذهبية أحسن سيناريو.

مسلسل «زيزينيا» باعتراف النقاد والمشاهدين، أفضل المسلسلات التي قدمها التليفزيون في العام الماضي، وهو الوحيد بين مسلسلات الطرايبش الذي لم يصب عليه المتفرجون لعناتهم، ولم ينصرفوا عن مشاهدته، ولم يدعروا على صنّاعه - دعوة ولية في ساعة مغربية - بالحنجل والمنجل، لأنه يتطرق لمشكلة حقيقية، ويعالج قضية فكرية عميقة جادة، هي قضية هوية مصر، بطريقة درامية تجمع بين الفرجة والفكر، وبين التشويق والجدية، وعبر شخصيات مرسومة بإتقان.. وحوار راق يخلو من الركاكة والسوقية والابتذال والحطابة التي شاعت في غيره من المسلسلات.

ودور «عايدة» الذي لعبته «آثار الحكيم» في «زيزينيا»، هو دور الفتاة المعجانية الجميلة، التي تجمع بين القوة والرفقة، وبين الحزم والدلع، وبين البساطة والتعقيد، فيقع في غرامها الجميع، من «الخوارجا بشر»، إلى ولي الله «الشيخ عبدالفتاح درغام»، ومن الشاعر الشيوعي، إلى المناضل النصاب، وهو دور صعب، أدته باقتدار وتمكن، وتلقائية ابتعدت به عن النمطية وعن الابتذال، فلم تجدد جلدها - كممثلة - بعد سنوات الاعتزال، فحسب، بل ووضعت بصمتها الخاصة على هذه الشخصية، التي كانت تغرى بالتكرار والتقليد.

أما وقد شاء مهرجان التليفزيون أن يقسم المسلسلات إلى اجتماعية وكوميديّة وتراثية وتاريخية، فقد كان متصوراً أن يحصل «زيزينيا» على كل جوائز المسلسل الاجتماعي.. بما فيها جائزة أحسن ممثلة التي وزعت بين «هدى سلطان» و«ليلى علوي» مناصفة، وجائزة أحسن مخرج التي وزعت مناصفة بين «محمد قاضل» ومخرج مغربي، بل إن «زيزينيا» لم يتفرد بالجوائز الثلاث التي حصل عليها، فقد حصل بطله «يحيى الفخراني» على جائزة أحسن ممثل مناصفة مع «حسين فهمي» عن دوره في مسلسل «هوانم جاردن سيتي»، وحصل مؤلفه «أسامة أنور عكاشة» على جائزة السيناريو مناصفة مع «خيري شلبي» مؤلف «الوثة»، وحصل المسلسل نفسه على جائزة أحسن مسلسل مناصفة مع مسلسل سوري.

ولولا كثرة الطرايبش، ووفرة الكوسة، وقلة الطهي، لما عرمل «زيزينيا» بطريقة «المنافسة» التي تظلمه وتساوى بينه وبين أعمال أقل منه بكثير، واختار الهرجان أحد حلين: أن يضيف إلى أنواع المسلسلات نوعاً خامساً، هو المسلسلات العكاشية، ليحصل «زيزينيا» على ما يستحقه من جوائز، بما في ذلك ذهبية أحسن ممثلة أولى، أو أن يمنح «آثار الحكيم» جائزة أحسن ممثلة «تالنت» مع «ليلى علوي» و«هدى سلطان»!

أما وذلك لم يحدث، فلا تملك إلا أن تدعو على لجنة التحكيم بالحنجل والمنجل.

